TRILOGIA CULTURII

Orizont şi stil
Lucian Blaga

Editura pentru Literatură Universală
Cuvînt înainte de Dumitru Ghise

Bucureşti—1969

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE

Inițiativa de a reedita Trilogia culturii m-a cuprins în freamătul ei, într-unfel, şi pe mine. Acceptînd să scriu acest cuvînt înaiate, aveam din nou prilejul să mă întîlnesc, public, cu Lucian Blaga. O fac cu sfiala de altădată, în vremea cînd, student încă, îl întîlneam în plimbările lui însingurate pe vreuna din străzile Clujului. Omul care cultivase cu fior de geniu misterul poeziei, era el însuşi, pentru mine, un personaj misterios, îl salutam anonim, cu respect, şi de fiecare dată mă întrebam ce idei s-or mai fi născînd sub fruntea sa largă şi meditativă, mereu gravă şi preocupată.

Răsfoiesc paginile acestei cărți şi mă gîndesc că, poate, gîndurile care-i stau cuprinse între file s-au născut şi ele, multe, în astfel de plimbări, în orele cînd ziua se îngînă cu umbrele serii. Zic, poate, fiindcă Trilogia culturii îmi apare ea însăşi țesută din umbră şi lumină,

Blaga, poetul, a intrat adînc şi deplin în conştiința şi structura spiritualității noastre. Blaga, filozoful, mai puțin. Una din explicații îmi pare a sta în faptul că filozofia lui Blaga - în ciuda monumentalității şi armonicității ei, clădită cu o autentică ştiință a arhitecturii conceptuale, concrescută dintr-o stranie energie imanentă în cadrul căreia Trilogia culturii ocupă locul cel mai demn de interes - ne apare, astăzi, nu numai învăluită în ceața inevitabilă a îndepărtării dar şi îndepărtată de noi prin distanța la care o aşază coloratura ei metafizic-spiritualistă. Căci, format la şcoala idealist-iraționalistă a filozofiei germane de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, Blaga rămîne tributar, în liniile mari, configurative, ale sistemului său, Lebensphi-losophie-ei în general, morfologiei culturii reprezentată de un Riegl, Frobenhis şi Spengler în special. Şi aceasta, în ciuda nu numai a încercărilor gînditorului român de a depăşi albia surselor, ci şi a existenței unor reale diferențe față de patronimi, diferențe pe care Blaga însuşi le sublinia nu o dată cu un nedisimulat orgoliu, considerînd că, prin ele, filozofiei sale i se deschid posibilități aproape feciorelnice.

Sub influența puternică a izvoarelor de la care a pornit, conceptul de cultură apare la Blaga iremediabil rupt şi opus celui.de civilizație, scăpat de sub posibilitatea vreunei explicații cauzale şi a unor determinări obiective, plutind în strălucirea lui mitică într-o lume suficientă sieşi şi ale cărei articulații adinei nu pot fi descrise decît cu ajutorul unor categorii abisale. De aici, în ciuda grandorii ei lirice, avatarurile filozofiei culturii lui Blaga. Căci întreaga construcție teoretică, aşezată de e! cu un admirabil efort intelectual pe categoria de stil, ca pe un punct arhimedicde sprijin - stil văzut ca fenomen dominant şi definitoriu al culturii umane, spațiu imanent oricărei manifestări creatoare omeneşti - nu reprezintă decît personanța pe un alt plana ideii directoare proprii amintitei filozofii germane pentru care viața e sinonimă cu imprevizibilul, cu nedeterminatul,cu ceea ce, la urma urmei, nu poate fi tradus în termeni raționali. într-un asemenea cadru general de referințe, opus principiilor fecunde ale determinării şi raționalității ştiințifice, explicația este înlocuită cu descripția, cunoaşterii reale, autentice despre om, lume şi viața sa substituindu-i-se o imagine speculativă nu numai cețoasă ci şi obscură. Făcind apel la noologia abisală, o disciplină nouă pe care Blăga voia să o întemeieze şi cu ajutorul căreia credea că depăşeşte metoda morfologică de pînă atunci în dezvelirea matricei stilistice proprii fiecărei culturi, filozoful român n-a reuşit să surmonteze limitele părinților săi spirituali, şi propulsat de forța demiurgică a imaginației sale poetice, înnădind o terminologie mitică şi metaforică, s-a scufundat adînc în zonele misterioase de dincolo de conul de lumină al conştiinței. Incercînd să ne aducă mesajul său din imperiul „supraluminii", din lumea de seve ancestrale ale inconştientului, Blaga a construit doar făptura magică, tremurătoare şi caducă a matricei stilistice.

Iată de ce, drumețind cu Blaga prin labirintul construcțiilor sale speculative, prin grupările de factori ascunşi din a căror acțiune se naşte constelația diversă a stilurilor, cititorul va rămîne adesea nedumerit şi chiar contrariat. George Gălinescu, cu mult înainte, nu numai că îşi exprimase rezervele față de filozofia lui Blaga dar îl şi sancționase, sever, ca pe un „adevărat mistic" ce admite ca mijloc de investigație delirul şi care împinge dincolo de limite căutarea expresiei inedite. Blaga însuşi - după cum o mărturiseşte în Geneza metaforei şi sensul culturii - era conştient că încercarea sa de a plăsmui o viziune filozofică prin care să desluşească semnificația ultimă a stilului şi culturii, a destinului creator al omului, n-a reuşit să găsească un grai potrivit propriilor sale exigențe ştiințifice. Pentru a-şi comunica

gîndurile a fost nevoit să recurgă adeseori la „imagini ciudate", mitice şi nu filozofice, să treacă adică din limitele filozofiei propriu-zise în domeniile obscure ale mitosofiei. In fapt, credem noi, deficitul de conținut al viziunii filozofice s-a răzbunat inevitabil, lăsîndu-şi amprenta asupra formei ei de expresie.

Prin aceste insuficiențe, izvorîte din latura ei speculativ-metafizică, Trilogia culturii ne apare, aşa cum spuneam, nu numai îndepărtată în timp ci si departe de configurația ideatică a cititorului contemporan, posesor al unei concepții ştiințifice, marxist-leniniste despre cultură. Blaga, de altfel, împins de premisele sale idealiste, n-a reuşit să se ridice la înțelegerea caracterului dialectic şi a istoricității fenomenului numit cultură, iar teoria marxistă a ințeles-o simplificator şi ca atare deformat, reducînd-o la ceea ce n-a fost şi nici nu este, adică la un rigid determinism economic sau un simplu .naturalism filozofic. Una din dovezile cele mai imediate că lucrurile stau cu totul altfel îmi pare a fi şi calitatea, plină de noblețe, de generoasă şi incomensurabilă virtualitate pe care o are filozofia marxistă de a discuta şi a-şi fixa o atitudine critică dar nuanțată în raport cu diversele teorii nemarxiste, inclusiv cu aceea plăsmuită de Lucian Blaga. Mai mult, de a prelua critic din aceste teorii în ciuda învelişului lor repudiabil - tot ceea ce există în ele sîmbure valoros, germene, punct de plecare sau element constructiv. Negația dialectică, o spunea încă Hegel, nu înseamnă pur şi simplu suprimare. Negația dialectică înmănunchează cu necesitate, ca elemente constitutive ale ei, atît momentul suprimării cît şipe acela al conservării. Filozofia hegeliană a fost ea însăşi obiectul unei asemenea negații dialectice şi clasicii marxismului ne-au oferit, raportîndu-se la Hegel, un model strălucit de gîndire critică constructivă.

Mutatis mutandis, lucrurile sînt valabile şi pentru Blaga, filozoful culturii. Căci, în cadrul sistemului său de gîndire idealist, a „ceței nordice" ce-i înconjoară gîndirea, palpită viu un miez bogat de observații şi analize extrase dintr-un studiu extins pe imense suprafețe de cultură.

Pe ecranul larg al unei filozofii tremurătoare ca incertitudinea pe care o ascunde orice umbră, se aprind, fosforescente şi ademenitoare, jocurile de lumini ale unei gîndiri suple, cu o caligrafie intelectuală de mare finețe şi acuitate, ale cărei analize şi observații particulare îşi dobândesc autonomie şi valoare aparte. Disociațiile şi analizele critice pe care Blaga la face cu privire la freudism, dezvăluirea unilateralității şi ineficientei morfologiei spengleriene a culturii, observațiile sale de adîncă semnificație care luminează deosebirile dintre situația omului real şi felul cum acesta e prezentat în cadrul spiritualității creştine, pătrunzătoarele sale cugetări despre temeiurile stilistice ale ramificări; spiritului creştin, critica nietzscheanismului ale cărui criterii le califică drept „grimasă isterică de decadent", evidențierea insuficiențelor proprii «existențialismului heideggerian - reprezintă tot atîtea elemente particulare care pot şi trebuie să rețină atenția. Ele sînt însă mult mai numeroase şi, multe din ele, cu valoare constructivă. Desprinse critic din sistemul general de gîndire, ele pot constitui „materie" prețioasă pentru o altă construcție filozofică, ridicată într-un orizont ideologic deosebit. Şi ceea ce mi se pare important, mai întîi de toate, este faptul că Blaga a fost un mare umanist. Spre deosebire de Spengler, pentru Blaga cultura nu apare ca produsul parazit al unui „suflet" separat de om şi care îl subjugă. Dimpotrivă, ea este strîns legată de destinul său creator, este împlinirea lui, modul său frumos de a fi Om, de a-şi învinge caducitatea, de a supraviețui clipei.

Setea umană a transcendenței, nevoia organică a depăşirii şi auto-depă-şirii ființei umane l-au condus pe Blaga spre reflecții stăruitoare asupra raportului dintre relativ si absolut. Acest absolut, filozoful l-a numit întotdeauna cu A mare sau i-a dat un nume propriu: Marele Anonim. E adevărat! Dar, aşa cum s-a mai remarcat de altfel, spiritualismul său era în dezacord accentuat cu ideea „revelației divine" şi cu orice „supranaturalism teologic". BJaga însuşi nu admitea că ar fi un irafionalist. Inconştientul ca atare era conceput de el ca avînd un caracter cosmetic şi nu haotic. îi plăcea să-şi revendice, pentru propria-i filozofie, calificatul de „raționalism ecstatic". Fără a-mi propune să desluşesc, cu acest prilej, mai adîncile deosebiri şi nuanțe, fără a încerca deci să urmăresc întru cît acest raționalism sui-generis are acoperire, aş aminti doar că Blaga - şi aceasta este extrem de semnificativ - spunea despre el însuşi că nu este „nici catolic, nici ortodox, ci pur şi simplu filozof". Adică, şi spre aceasta conduce cercetarea atentă a filozofiei sale, idealismul său nu se confundă nici cu mistica religioasă în general, nici cu cea ortodoxistă în particular, în consens cu această semnificație se explică şi faptul că unii din contemporanii săi, reprezentanți ai politicii şi ideologiei de dreapta, vedeau în gîndirea şi intelectualismul lui Blaga o amenințare a „cerului" un autentic moment de contrazicere a lui Dumnezeu însuşi, adică, o amenințare a propriei lor ideologii ortodoxiste. Astăzi, opoziția furioasă a unor asemenea critici nu poate decît să

aşeze într-o lumină favorabilă filozofia lui Blaga, filozofie minată de o intenţionalitate plină de nobleţe şi demnitate umană, căutătoare şi descoperitoare a „misterelor" lumii.

Astfel, un dialog fecund cu Blaga, filozoful culturii, mi se pare posibil. Şi chiar necesar. Dialectica dezvoltării nu e posibilă în afara confruntării. Trilogia culturii a lui Lucian Blaga prilejuieşte o asemenea confruntare, căci substanţa ei intelectuală, independent de expresia în care s-a întrupat, suscită meditaţia, aşază întrebări si solicită răspunsuri.

În deplină consonanţă cu Blaga, admitem că nu există vid stilistic, că stilul reprezintă pecetea distinctivă a unei culturi. Evidenţa acestui adevăr face deprisos orice demonstraţie. Dar, trebuie să afirmăm că - în completarea acestei idei şispre deosebire de Blaga - în cadrul spiritualităţii umane privită ta permanenţele şi generalitatea ei maximă există distincţiile particularităţii. Mai exact, că însuşi acest general nu există decît în şi prin particular Cultura fiecărui popor, matricea sau profilul său spiritual reprezintă o realitate incontestabilă, rod al dezvoltării sale istorice şi sociale deosebite de a altor popoare şi, totodată în context cu ele. Fizionomia spirituală, trăsăturile morale şi culturale particulare ale unui popor, nu ţîsnesc aşadar gratuit dintr-un insondabil abis, nu sînt şi nu pot fi expresia mitică a unei inefabile iraţionalităţi, roadele unei constelaţii de factori ascunşi care se întrupează într-o matrice stilistică trans-istorică. Numai dintr-o atare perspectivă e posibilă explicaţia ştiinţifică şi analiza autentic filozofică a fenomenului culturii. Aceasta şi este perspectiva deschisă de marxism cu privire la geneza, structura şi finalitatea culturii. La această explicaţie, în curs de determinare progresivă, filozofia nu-şi este suficientă sieşi. Ea nu poate porni decît de pe terenul faptelor de cunoaştere al tuturor ştiinţelor despre om. Arheologia e tot atît de necesară aici cît şi cibernetica sau psihologia, închegarea şi dezvoltarea trep. tată a unei asemenea teorii generale a culturii este, neîndoielnic, pe cît de complexă pe atît de dificilă. Iată de ce, Blaga, elaborîndu-şi Trilogia culturii, şi-a asumat o sarcină descurajantă prin proporţiile ei. Ne explicăm acum mai bine de ce tentativa sa, în ansamblu, nu era lipsită de riscuri. Cu atît mai valoroasă rămîne semnificaţia gestului său temerar ca şi a reuşitelor sale parţiale. E de altfel cel dinţii mare explorator din istoria gîndirii noastre care, încercînd să circumscrie o teorie închegată a fenomenului culturii, s-a ridicat la înălţimea unei construcţii filozofice sistematice, monumentale.

Aspiraţia sa e cu atît mai valoroasă cu cît nisusul său fundamental s-a hrănit în permanenţă din dorinţa de a găsi o cheie de aur care să ne deschidă cît mai multe din porţile entităţii româneşti. Blaga a avut tot timpul convingerea, afirmată ferm, că cultura nu este un adaos suprapus existenţei omului, nici arabesc nefolositor, o podoabă care poate să fie sau nu. Pentru el cultura era legată de modul de a exista al omului. Ceea ce e profund adevărat. S-a îndepărtat însă de adevăr prin felul în care a conceput această existenţă. Iată de ce, înţelegînd resortul protestatar faţă de mecanismul civilizaţiei urbane capitaliste, nu poţi, în acelaşi timp, subscrie la soluţia refugiului său romantic în spaţiul miti-zat şi metafizicizat al satului.

Mereu se întretaie umbra şi lumina, înţelepciunea şi candoarea aaivă. Fraţi siamezi, cu aceeaşi circulaţie sanguină, poetul şi filozoful se conjugă perpetuu, fecund şi, totodată, se perturbă reciproc. Trăiesc realmente împreună dar şi visează concomitent, vieţuind în iluzie. Cită pasiune însă şi cîtă frumuseţe a gîndului în imnul generos pe care îl ridică - departe de orice exclusivism sau patimă obscură - spiritului creator al poporului, cît freamăt şi st'ioşenie în descripţia dorului, a spontaneităţii, a visătoarei cumpătări, a discreţiei si echilibrului, a simţului artistic, a năzuinţei de stilizare etc., văzute toate ca particularităţi distincte şi definitorii ale profilului spiritual al poporului nostru. Artei populare româneşti şi ornamenticii ei i se poate atribui un loc privilegiat în studiile de istorie a filozofiei - spunea Blaga cu mîndrie măsurată -, iar substanţa lirică a poeziilor noastre populare o considera atît de bogat înflorită încît putea să o asemene cu vegetaţia unei lumi întregi.

„Examenul atent şi stăruitor al culturii noastre populare - scria Blaga - ne-a dus la concluzia reconfortantă despre existenţa unei matrici stilistice româneşti. Latenţele ei,întrezărite, ne îndreptăţesc la afirma-ţiuneacă avemun înalt potenţial cultural. Tot ce putem şti, fără temerea de a fi dezminţiţi, este că suntem purtătorii bogaţi ai unor excepţionale posibilităţi. Tot ce putem crede, fără de a săvîrşi un atentat împotriva lucidităţii, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de mîine un colţ de pămînt. Tot ce putem spera, fără de a ne lăsa manevraţi de iluzii, este mîndriaunor iniţiative spirituale, istorice, care să saca, din cînd în cînd, ca o scînteie, şi asupra creştetelor altor popoare."

Se găsesc exprimate aici, în forma limpede a structurii unui cristal, toate virtualităţile unei gîndiri a

cărei examinare critică nu poate fi decît germinatorie. Ajungînd la ultimul rînd al acestei cărţi, trebuie să «onchizi, cu autorul, că tradiția noastră e matricea stilistică îa stare binecuvîntată ca stratul mumelor. Şi Blaga filozoful, nu numai poetul, face parte din această tradiție. Preluarea ei necritică, ca şi despărțirea totală de ea, mi se pare că ar fi în egală măsură o apostazie.

DUMITRU GHIŞE

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ediția de față reproduce integral textui volumului Trilogia culturii (Orizont şi stil, Spațiul mioritic, Geneza, metaforei şi sensul culturii), Fundația regala pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1944, considerat de autor ca definitiv» în vederea reeditării, au fost aplicate normele ortografice în vigoare, păstrîndu-se însă toate particularitățile de grafie, rostire sau punctuație cu valoare caracteristică ori atestabile în epocă (genitiv-dativele feminine in -ei, forme ca sunt, filosofic, ecvație, o lăture, inclusiv uneie dublete de tipul contemporan - contimporan etc.) îngrijirea textului a fost efectuată în editură de Sorin Mărculescu.

EDITURA

ORIZONT ŞI STIL

1935

FENOMENUL STILULUI ŞI METODOLOGIA

Chestiunile abordate în lucrarea de față, oricât de disparate ar părea, se revarsă toate în una singură. Ne propunem să vorbim despre „unitatea stilistică" şi despre factorii ascunşi, care condiționează acest fenomen. Zona, ce am ales-o pentru cercetare, o socotim, dacă nu printre cele mai aride ale filosofiei? totuşi printre cele mai complexe şi mai abstracte in acelaşi timp. Subiectul are desigur şi aspecte mai puțin rebarbative, sau chiar prietenoase si îmbietoare, care se pretează la comentarii şi disocieri din cele mai subtile, şi mai ales la un prodigios şi pasionant joc al fantaziei. Pe noi problema ne atrage însă nu prin-complicațiile şi prin peripețiile posibile, de suprafața, ci prin-tr-o latură mai gravă şi mai dificilă a sa. „Unitatea stilistică - fie a unei opere de artă, fie a tuturor operelor unei personalități, fie a unei epoci în totalitatea manifestărilor ei creatoare, sau a unei întregi culturi, este între fenomenele susceptibile de-o interpretare filosofică, unul dintre cele mai impresionante. Stilul, atribut în care înfloreşte substanța spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlineşte unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri şi forme. Stilul, mănunchi de stigme şi de motive, pe jumătate tăinuite, pe jumătate revelate, este coeficientul, prin care un produs al spiritului uman îşi dobîndeşte demnitatea supremă, la care poate aspira. Un produ» al spiritului uman îşi devine sieşi îndestulător, înainte de oriret prin „stil". Pornind la drum, într-o cercetare, pe mai multe planuri deodată, ne declarăm din capul locului fixați asupra unei pietre unghiulare: stilul e un fenomen dominant al culturii umane şi intră într-un chip sau altul în însăşi definiția ei. „Stilul" e mediul permanent, în care respirăm, chiar şi atunci cînd rus ne dăm seama. Uneori se vorbeşte, ce-i drept, despre „lipsa de stil" a unei opere, a unei culturi. Ciocănită mai de aproape, expresia aceasta ni se descopere ca improprie. Ea redă o situație, dar o agravează nejustificat. Avem suficiente motive să presupunem că omul, manifestîndu-se creator, n-o poate face altfel decît în cadru stilistic, în adevăr, frecventînd mai stăruitor istoria culturii, istoria artelor, etnografia, dobîndeşti impresia hotărîtă că în domeniul manifestărilor creatoare nu există vid stilistic. Ceea ce pare lipsă de stil nu e propriu-zis „lipsă", ci mai curînd un amestec haotic de stiluri, o suprapunere, o interferență. O situație caracterizată prin termenul „amestec haotic" e în sine destul de precară, dar nu contrazice teza noastră despre imposibilitatea vidului stilistic.

In genere, omului i-a trebuit timp îndelungat pînă să bage de seamă că trăieşte necurmat în cadru stilistic. Trezirea aceasta tardivă se explică prin aceea că prezența stilului, mai ales în stratificările sale mai profunde, e pentru un anume loc şi pentru un anume timp oarecum egală şi neîntreruptă. Stilul e ca un jug suprem, în robia căruia trăim, dar pe care nu-l simțim decît arareori ca atare. Cine simte greutatea

atmosferei sau mişcarea pământului? Cele mai copleşitoare fenomene ne scapă, ne sunt insezisabile, din moment ce suntem integraţi în ele. Astfel şi stilul. Să nu se mire nimenea că recurgem la asemenea mari termeni de comparaţie. Ne vom convinge repede, în cursul cercetărilor noastre, că stilul e în adevăr o forţă, care ne depăşeşte, care ne ţine legaţi, care ne pătrunde şi ne subjugă. De obicei stilul îl remarcăm mai întîi la alţii, aşa cum şi mişcarea astronomică o sezisăm mai întîi în coordonatele altor stele si nu la steaua noastră, în ale cărei spaţiu şi mişcări suntem noi înşine angajaţi. Punerea în lumină a unei unităţi stilistice, scoaterea ei în evidenţă, presupune înainte de toate ieşirea din cadrul acestei unităţi, adică distanţare. Distanţarea faţă de fenomen e o condiţie elementară pentru obţinerea acelui sistem de puncte de reper necesar descrierii şi inventarierii fenomenului.

Ideea de stil are sfere de diversă amploare. Ne mişcăm într-o sferă mai strimtă, cînd vorbim despre stilul unui tablou, dar într-o sferă mai largă cînd vorbim despre stilul unei epoci sau al unei culturi întregi, în oricare din aceste accepţii, conceptul de stil rămîne de fapt şi aproximativ acelaşi, el devine doar mai abstract sau mai concret, şi-şi sporeşte sau îşi reduce numărul concretelor, ce i se subsumează. Prezenţa egemonică a unui stil e cu atît rnai greu de stabilit, ca cît sfera e mai largă. Scoaterea în relief a unei unităţi stilistice presupune în afară de distanţare, şi un efort, un efort de raportare a detaliului la întreg, a detaliilor întrolaltă si nu mai puţin înălţarea pină la o viziune sintetică. Fără de contactul susţinut, cu amănuntele, şi fără de suişul dîrz spre unitatea stăpînitoare, conceptul de stil rămîne inabordabil. Ciuntirea unilaterală a facultăţilor noastre de transpunere în concret, sau ale acelora de transportare în abstract, ne taie deopotrivă orice posibilitate de acces spre fenomenul „stil". Rămîne o ipoteză plauzibilă că sensibilitatea stilistică, darul special, care ne prilejuieşte comprehensiunea stilului, nu se constituie numai graţie simţurilor, ci şi graţie virtuţilor analitice şi sintetice ale spiritului. E vorba aici despre sensibilitatea stilistică necesară constatării unui stil, iar nu despre sensibilitatea stilistică, ce ar putea să stea eventual la baza plămădirii unui stil. Constituirea unui stil, fenomen înscris pe portative adînci, se datoreşte unor factori în cea mai mare parte inconştienţi, cîtă vreme constatarea ca atare a unui stil e o afacere â conştiinţei. Producerea unui stil e un fapt primar, asemănător faptelor din cele şase zile ale Genezei; constatarea ca atare a unui stil e un fapt epigonic, de reprivire duminicală. Producerea unui stil e un fapt abisal, de proporţii crepusculare; constatarea unui stil e un fapt secund, încadrat de interesele unui subiect treaz, care vrea simplu să cunoască. Dar printre problemele, ce se pun cunoaşterii, problema aceasta a „stilului" e una din cele mai complexe şi mai dificile.

Cu cît sfera creaţiunilor, considerate sub unghi stilistic, e mai bogată si mai împrăştiata, cu atît stabilirea stilului presupune o mai categorică intervenţie a puterii de abstracţie, şi cu atît o mai mlădioasă putere de viziune. Nu e tocmai anevoios lucru să cuprinzi, în cele cîteva note caracteristice, stilul lui Rembrandt; e însă neasemănat mai greu să pui în evidenţă, de pildă, unitatea stilistică, sub semnul căreia se strîng, recom-punînd un imens, dar secret organism, membrele disjecte ale barocului. Dificultăţile sporesc cînd, în afară de operele de artă, luăm în considerare şi operele de gîndire metafizică, sau chiar instituţii şi structuri sociale. Trebuie să-ţi fi însuşit oarecare ştiinţă a zborului si a planarii peste amănunte, cînd e vorba să cuprinzi cu privirea, în acelaşi ansamblu stilistic, de exemplu tragedia clasică franceză, metafizica lui Leibniz, matematica infinitesimală şi statul absolutist. Numai de la mare, stăpînitoare altitudine se vor putea sezisa notele stilistice comune acestor diverse momente istorice, de conţinuturi în aparenţă cu totul disparate. (Asemenea note comune ar fi: setea de perspectivă, pasiunea frenetică a totalului, duhul ordinei ierarhice, un credit excesiv acordat raţiunii, etc. Din astfel de note recompunem „barocul".)

Fenomenul „unităţii stilistice" nu e o plăsmuire conştientă, urmărită ca atare, programatic, din partea spiritului; în fond ingineria spirituală, lucidă, e mult mai puţin productivă, decît» se crede. Planul conştient nu poate niciodată înlocui pe deplin axele unei creşteri organice. Fenomenul stilului, răsad de seve grele ca sîngele, îşi are rădăcinile împlîntate în cuiburi dincolo de lumină. Stilul se înfiinţează, ce-i drept, în legătură cu preocupările conştiente ale omului, dar formele, pe carele ia, nu ţin decît prea puţin de ordinea determinaţiilor conştiente. Pom limi-nar, cu rădăcinile în altă ţară, stilul îşi adună sucurile de acolo,, necontrolat şi nevămuit. Stilul se înfiinţează, fără să-l vrem, fără să-l ştim; el intră parţial în conul de lumină al conştiinţei,, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o făptură magică din marele şi întunecatul basm al vieţii telurice, întrebarea: care sunt substraturile unui stil? — ne conduce pînă în pragul primejdios şi încîntător al „naturii naturante". Nimic mai uşor de altfel, decît să arăţi, cît de puţin

conştient se plămădeşte fenomenul „stil". Oricît creatorii ar prinde de veste că sunt părinţii unor fapte spirituale, ei nu-şi dau decît foarte stins, sau aproape de loc, seama, de caracterul stilistic mai profund al produselor lor. în cele mai multe cazuri, creatorii nu ajung pînă la conştiinţa că opera realizată implică accente şi atitudini, şi poartă şi o pecete formală, care le depăşesc intenţiile. Sub acest aspect paternitatea devine problematică. Autorii unor opere spirituale nu ignoră, e drept, cu totul, formele şi articulaţiile stilistice ale propriilor opere; ei îşi dau neapărat seama de anume aspecte stilistice ale operelor lor, dar aceste aspecte sunt exterioare. Ori stilul nu e alcătuit numai din petale vizibile; stilul posedă şi rînduri — rânduri de sepale acoperite şi un cotor de forme oarecum subteran şi cu totul ascuns. Esteticienii, descoperind stilul ca patrimoniu unitar, de forme, accente, şi motive, al unei regiuni sau epoce, au fost aşa de surprinşi de logica şi consecvenţa lăuntrică a acestora, încît au crezut că fenomenul trebuie atribuit unei specifice „voinţe de formă". Cu aceasta se instala în estetică o uimită şi neajutorată greşeală de interpretare. Interpretarea putea să satisfacă pentru un moment, dar nu în permanenţă. In răstimp ne-am mai obişnuit cu măreţia firească, şi de loc făcută cu socoată, a fenomenului. Urmarea acestei obişnuiri este o nouă atitudine, graţie căreia înclinăm să interpretăm stilul ca un ienomen, care în esenţa sa nucleală, se produce în afară de orice intenţii, şi uneori în pofida oricăror intenţii ale conştiinţei, iar nu pe temeiul, pe de-a-ntregul inventat, al unei treaz susţinute „voinţe de formă". De obicei numai oamenii, care geogra-ficeste sau cronologiceşte trăiesc şi respiră în spiritul unei alte unităţi stilistice, sunt în situaţia de a lua act în chip conştient de „unitatea stilistică" a operelor aparţinătoare unei anume regiuni sau vremi. Faptul simplu de a fi integrat într-un stil zădărniceşte apariţia conştiinţei despre acest stil. Este extrem de probabil că vechii greci, în cea mai pură perioadă stilistică a lor, nici n-au bănuit măcar corespondenţele de stil, pe care astăzi le stabilim fără caznă între un templu acropolean şi matematica euclidiană, sau între sculptura lui Praxiteî şi metafizica platonică. Tot aşa e extrem de probabil că autorii fără nume ai catedralelor gotice nici n-au visat măcar că formele acestor clădiri si tectonica abstractă a metafizicei scolastice sunt înfrăţite prin peceţile unuia şi aceluiaşi stil, şi că aceste diverse produse ale geniului uraan posedă undeva, in temeliile lor, un cotor comun de forme. Creatorii sunt totdeauna mult mai înrădăcinaţi în stilul lor, decît ei ar putea să prindă de veste. Creatorii au de obicei numai conştiinţa periferială despre stilul lor. Cei din-tîi care au cuprins ideea stilului gotic, de pildă, trebuie să fi fost italicii; acei italici de veche cultură, care stăruiau în tradiţia romanicului, şi care cu toată fiinţa lor refuzau să vadă în fenomenul gotic altceva decît un grav neajuns şi o primejdie de sălbăticire. Ideea despre gotic a acestor italici echivala cu o reacţiune; ei înţelegeau stilul gotic ca un snop de negaţiuni, ca o pădure de stihii ale nopţii încă nedomesticite, ca o abatere profund condamnabilă de la o veşnică normă. Reacţiunea aceasta implica totuşi apercepţia unui fenomen unitar într-o masă de aparenţe haotice. De la o asemenea reacţiune, de mare amploare aperceptivă, dar negativă, pînă la ideea pozitivă despre stilul gotic, era încă un pas enorm de făcut. Să însemnăm că pasul, decisiv a fost făcut, fără ezitare, de abia în timpul romanticilor, în opoziţie multiplă faţă de tradiţia clasicistă, romanticii, împinşi de o secretă afinitate, au privit cei diritîi cu totul treji, fenomenul gotic, preţuindu-l ca atare sub toate aspectele, şi pînă la exaltare. Se vede diri acest unic exemplu istoriceşte controlabil, cît de epigonică e „cunoaşterea" stilului, faţă de „fenomenul" în sine al stilului.

Ideea de stil, în genere, e o cucerire relativ tirzie a spiritului european. O astfel de idee a fost imposibil să se ivească cîtă vreme o colectivitate creatoare de stil trăia încercuită în sine însăşi.

Ori europeanul a trăit pînă mai acum o sută de ani, succesiv sau alternant, în asemenea înlănţuiri izolatoare. Ideea, mai abstractă, de stil ca atare, a putut să prindă fiinţă numai în clipa cînd oamenii au luat în chip neaşteptat contact, succesiv sau deodată, cu mai multe stiluri străine lor, fie atingînd alte regiuni, fie prin înviorarea duhului istoricist. Paralel cu înflorirea studiilor istorice şi cu o anume elasticizare a sensibilităţii stilistice europene, însăşi ideea de stil a evoluat, cîştigmd pas cu pas în amploare şi profunzime. Nu e nevoie să amintim că la început se vorbea despre „stil" numai în legătură cu operele de artă. Ideea de stil, o dată alcătuită, s-a dovedit rodnică; înconjurată şi de un prielnic interes teoretic, ea a fost apoi, încetul cu încetul, mult adîncită, mult lărgită. Tot mai multe genuri de produse ale activităţii umane începură a fi subsumate acestei idei. De la ideea de stil artistic s-a ajuns treptat la ideea de „stil cultural". Ideea de stil cultural, în sens larg, e chiar cu totul recentă. Ea s-a cristalizat într-o perioadă de acut criticism conştient, într-o fază istorică de saturaţie intelectuală, cînd spiritul european,, pătruns de gustul descompunerii, se complăcea într-un foarte anarhic amestec de stiluri. Apărînd într-o

epocă fără profil precis, şi de un nivel stilistic scăzut, ideea de „stil", în ultima sa semnificaţie, s-a asociat şi cu pasionante preocupări reformiste. La Nietzsche ideea era întovărăşită ca de un regret şi aureolată ca de un vis: stilul era pentru el apanajul unui trecut romantic, si motiv de atitudini profetice, patetic susţinute, în lumina ideii de stil, Nietzsche condamna mai ales un prezent fără de coloare şi fără de faţă. Pe urmă ideea, dezbărîndu-se de orice romantism, s-a consolidat, desfăsurîndu-se ca meditaţie filosofică curată, vastă şi lucidă. La un Simmel, Riegl, Worringer, Frobenius, Dvorak, Spengler, Keyserling şi alţii, ideea de stil devine aproape „o categorie" dominantă, pur cognitivă, prin pervazul căreia sunt privite toate creaţiunile spiritului uman, de la o statuie pînă la o concepţie despre lume, de la un tablou pînă Ja un ase-zămînt de însemnătatea statului, de la un templu pînă la ideea intrinsecă a unei întregi morale omeneşti. Cu aceasta ideea de stil a cucerit aproape o poziţie categorială. Suntem aşa de obişnuiţi să condamnăm prezentul, încît nu-i mai acordăm favoarea nici unui singur gînd bun. Totuşi timpul nostru are şi laturi? care ar merita oarecare elogiu. Ni s-a dat să trăim într-o epocă de generoasă înţelegere pentru toate timpurile si locurile, şi de foarte elastică sensibilitate stilistică. Iată un aspect la care ar trebui să luăm puţin seama, dacă voim să scăpăm întrucîtva de complexul de inferioritate, ce ne ţine fixaţi, în nici o altă epocă, omul european nu se poate mîndri cu o atît de vibrantă capacitate de simpatie si înţelegere faţă de produsele spirituale de aiurea, în timp şi în spaţiu. În nici o alta epocă sensibilitatea n-a avut mlădieri atît de universale. Această putere de înţelegere conştientă a luat chiar proporţiile impunătoare ale unui record care nu ştim cum va mai putea fi întrecut. Să ni se arate cînd şi unde realităţi atît de străine pentru continentul nostru, cum sunt duhul african, sau duhul antic - şi medieval - american, sau duhul asiatic au mai fost obiectul unei atît de comprehensive simpatii ca astăzi, pe acest tîrziu pămîut european! Nu vom trece cu vederea, fireşte, nici reversul medaliei. În adevăr, concomitent cu sporul fără măsură al înţelegerii pentru toate stilurile de pretutindeni şi de totdeauna, se pare că a dispărut dintre noi „unitatea stilistică" în înţelesul originar, de fenomen masiv, făcînd loc amestecului şi promiscuităţii. Sunt oare „stilul", ca apariţie reală si masivă, şi „sensibilitatea stilistică elastică" - fenomene alternante, care îşi dispută, geloase, pînă la acaparare totală, sufletul uman? într-un sens se poate ca stilul, ca fenomen de ansamblu, şi acuta conştiinţă despre stil să fie săbii care nu încap în aceeaşi teacă. Rostim cu aceasta fireşte numai o părere în genere despre un raport de excludere probabil. Raportul de excludere nu e însă nici necesar, nici inevitabil. Excepţiile sunt posibile, fără de a strica o rînduială dată prin chiar firea lucrurilor. Istoria ne serveşte destule argumente învestite cu darul de a îmblînzi întrucîtva pesimismul, care atribuie conştiinţei o funcţie prea sterilizantă. Un Leonardo, incontestabil geniul cel mai creator din toate timpurile, totodată însă si unul dintre spiritele cele mai conştiente şi treze ale omenirii, constituie o veşnică si decisivă dovadă că „stilul" şi „conştiinţa" se pot şi întregi, cu netăgăduite avantaje pentru fiecare parte. Puterea creatoare şi ingineria calculată s-au unit nu o dată în preţios aliaj, prilejuind rare şi cu totul superioare momente în istoria umanităţii. Faptul e pe deplin controlabil. Operele creatorilor de tip leonardesc, ale unui E.A. Poe, ale unui dramaturg ca Hebbel, ale unui Paul Valery, reduc la tăcere chiar şi cele mai gureşe argumente potrivnice.

Istoria artelor şi morfologia culturii şi-au cîştigat în ultimele decenii, prin cercetări de splendide eforturi, merite considerabila, punînd în lumină fenomenul „unităţii stilistice".

Cercetătorii în această direcţie s-au străduit în primul rînd să scoată în evidentă fenomenul însuşi, dîndu-i relieful necesar, înainte de a fi explicat, fenomenul cerea să fie constatat ca atare. Dar însăşi „constatarea" prezenta, chiar în cazul acesta, mai mult decît în cazul altor fenomene, dificultăţi descurajante. Graţie ostenelilor depuse, fenomenul ni se pare astăzi mult mai firesc, decît putea să fie pentru cei ce l-au observat întîia oară. Perspectiva aceasta e însă de dată cu totul recentă. Să nu uităm că sute şi sute de ani, oamenii au trecut orbi pe lîngă acest fenomen omniprezent. Cei ce au izbutit întîia oară să taie în varietatea, cu înfăţişare de anarhie, a creaţiunilor umane, relieful unor unităţi stilistice, trebuie să fi simţit o imensă satisfacţie. Descoperirea echivala aproape cu o creaţiune din nimic. Satisfacţia lor trebuie să fi fost de puterea aceleia resimţite de Goethe, cînd a aflat despre isprava unui naturalist englez, căruia i-a venit ideea năstruşnică de a clasifica norii după „tipuri". Să recunoaştem că n-a fost puţin lucru să închegi aparenţele disparate şi capricioase ale creaţiunilor culturale în blocuri consistente şi substanţiale. A privi ansamblurile diverselor epoci sau culturi sub unghiul unor unităţi stilistice înseamnă în adevăr a introduce o ordine în împărăţia norilor. Ideea e grandioasă. Operaţia ordonatoare, săvîrşită timp de cîteva decenii sub acest semn, nu dezminte prin nimic pretenţia ei la acest titlu

şi epitet.

Să trecem la o chestiune mai aridă. Stilul, ca fenomen, pune unele probleme delicate metodologiei filosofice. Stilul poate fi privit sau ca un fenomen, ce urmează să fie cuprins ca atare, şi descris în consecinţă; sau ca un fenomen, ce urmează să fie explicat, şi aprofundat în consecinţă. Pentru simpla cuprindere şi descriere a spectaculosului ni se îmbie mai ales două metode: metoda „fenomenologică", şi metoda „morfologică". O operă de arta, o idee matematică, un precept moral, o instituţie socială sunt fapte, care intră în posesia deplină a sensului lor numai ca momente în ordinea unei intenţionalităţi conştiente. „Stilul", îăcîndu-şi apariţia în legătură cu asemenea fapte ale conştiinţei, s-ar crede că se pretează din cale afară la consideraţii sub unghi fenomenologic. E suficient însă să încercăm a socoti stilul, potrivit procedeelor şi tehnicei fenomenologice, ca moment integrat, prin esenţa sa, într-o intenţionalitate conştientă, pentru a ne izbi de dificultăţi foarte supărătoare. După părerea noastră, stilul, al unei opere de artă de pildă, se întipăreşte, ce-i drept, ©perei concomitent cu crearea ei; dar acest efect n-are loc în cadrul unei intenţionalităţi conştiente. Oricit de intenţională sub unele aspecte, opera de artă e tocmai prin această pecete stilistică, mai adîncă, a ei, un produs al unor factori în ultima analiză inconştienţi. Prin latura stilistică mai profundă, opera de artă se integrează astfel într-o ordine demiurgică neintenţionată, iar nu în aceea a conştiinţei. În genere faptele, care pot îi considerate sub aspect stilistic, ţin - prin locul ce-l ocupă în existenţă - de ordinea spiritului şi a conştiinţei; prin unii factori, care le determină pe dedesubt, aceste fapte aparţin însă unei ordine de dincolo de conştiinţă. Ori, după cum ni se va descoperi în cursul acestui stadiu, aceşti factori, de dincolo de conştiinţă, îşi găsesc expresia integrală chiar în stilul creaţiunilor. Astfel stilul, ca fenomen, ni se pare că se sustrage cercului de lumină al fenomenologiei curente, exact în măsura în care el nu poate fi integrat într-o ordine de intenţionalitate conştientă. In unele privinţe „stilul" ni se prezintă ca un fenomen, pentru descripţia si reliefarea căruia se apelează, poate cu şansele cele mai mari, la metoda morfologică. Pentru cei dispuşi să confunde fenomenologia cu morfologia, notăm următoarele: morfologia, aşa cum se practică, nu preface faptul, luat în studiu, în obiect al „conştiinţei transcendentale", şi nici nu ţine suplimentar să descopere esenţa faptului în cadrul unei intenţionalităţi. Morfologia studiază forme, în calitatea lor de forme, înscrise pe un portativ de fapte fireşti. Morfologia introduce o ordine plastică în lumea aceasta dinamică şi fără statornicie a formelor. Morfologia nu caută esenţe absolute, abstracte si inalterabile, ca fenomenologia; ea încearcă mai curînd, cu impresionante aptitudini de mlădiere, să stabilească forme dominante, originare, şi forme secundare, derivate. Un exemplu clasic de morfologie: Goethe deriva din forma „foaie" toate formele parţiale ale plantei: rădăcina, tulpina, petalele, staminele etc. în spiritul morfologiei, formele „derivate" posedă, precum ne arată acest exemplu, adesea numai o vagă asemănare cu presupusa formă „primară", si câteodată aproape nici o asemănare exterioară. Datorită plasticităţii şi flexibilităţii sale metodice, morfologia face o trăsătură de unire între forme de aspecte foarte diferenţiate („rădăcină", „tulpină", „petalele", „staminele"). Fenomenologia, pusă în situaţia de a se pronunţa asupra „esenţei" acestor forme (rădăcina, tulpina, petalele, staminele) e sigur că nu se va opri la forma „foaie". „Esenţele", spre care tinde fenomenologia, sunt statice şi rigide, cîtă vreme „fenomenele originare", sau formele „primare", „dominante", spre oare tinde morfologia, sunt dinamice şi curgătoare. Fenomenologia, adusă în situaţia de a studia aceleaşi fapte, se va osteni să diferenţieze esenţialul de neesenţial, ceea ce în fond nu înseamnă prea mult, dacă ţinem seama de împrejurarea că de această operaţie se îngrijeşte inteligenţa normală prin propria ei fire. în studiul formelor morfologia face cu totul alte eforturi. Morfologia priveşte între altele o formă dominantă şi ca un „habitus", - morfologia studiază adică această formă şi în raport cu toate posibilităţile sale latente. Ori „posibilităţile" zac uneori, prin aspectul lor, foarte departe de ceea ce e forma primară dominantă 1. Studiul acestor posibilităţi ni se pare de-o extremă utilitate.

De altfel fenomenologia şi morfologia se mai diferenţiază şi sub alte unghiuri. Cîtă vreme fenomenologia e o metodă pur descriptivă, activată uneori într-un complicat angrenaj de artificii teoretice, morfologia reprezintă o metodă descriptivă mai degajată şi de-o respiraţie mai liberă. Spre deosebire de fenomenologie, metoda morfologică face pe urmă şi un pas spre poziţia explicativă, întru cît vrea să scoată la iveală şi latura criptică a fenomenului luat în studiu.

„Stilul" ni se descopere în parte ca o unitate de forme, accente si atitudini, dominante, într-o varietate formală şi de conţinuturi, complexă, diversă şi bogată. Sub raportul caracterizării, morfologia posedă,

după cum suntem încredințați, în mare măsură facultatea comunicării cu fenomenul „stilului". S-ar putea face loc doar unor nedumeriri, dacă morfologia e în adevăr în stare să ne spună despre fenomenul stil, tot ce se poate spune. Părerea noastră e că nici morfologia nu istoveşte fenomenul! Fenomenul „stil" conține şi implică şi unii factori, care depăşesc capacitatea de simpatie şi posibilitățile de sezisare ale morfologiei. Aceasta, fiindcă fenomenul stil constă nu numai din „forme",

1. Că metoda morfologică nu se reduce nici la un simplu „platonism" am arătat în încercarea noastră asupra Fenomenului originar (1925). Diferențiam atunci metoda morfologică, atribuindu-i un caracter mai dinamic şi mai flexibil. Platonismul e static. în acel studiu am mai stabilit că un „fenomen originar" se deosebeşte de o idee platonică prin aceea că manifestă aspecte şi momente „polare". „Foaia", fenomenul originar al vegetației, după Goethe, ia atîtea forme şi atît de diferite, devenind rădăcină, tulpină, eorolă, stamine, etc. mulțumită dinamicei sale polare: „foaia" se contractă şi se dilată, ritmic. De altfel In studiul asupra Fenomenului originar, departe de a accepta fără critică metoda morfologică, am arătat, dimpotrivă, că ea mi ni se pare potrivită cercetărilor în orice domeniu. Terenul cel mai adecvat metodei morfologice l-am găsit în domeniul filosofici culturii. Cu aceasta n-ara voit însă să eliminăm din filosofia culturii celelalte metode, care ar duce la rezultate efective.

ci şi din alte elemente, precum: orizonturi, accente şi atitudini. Ori morfologia, după cum o trădează numele, e făcută în primul rînd să ne pună în contact cu lumea formelor, îndeosebi sub unghi explicativ se ridică, pe urmă, în legătură cu fenomenul stilului o seamă de întrebări, cărora morfologia, cu virtuțile ei explicative cam reduse, le rămîne hotărît debitoare.Morfologia va putea să descrie în parte fenomenul, dar nu-l va putea cîtuşi de puțin „explica", în lucrarea noastră, răspunzînd unui interes teoretic complex, vom avea astfel adesea prilejul să trecem dincolo de barierele morfologiei. Pe plan descriptiv şi analitic, vom recurge, după împrejurări, şi după natura problemelor,, la toate procedeele, dovedit rodnice, care ne stau la dispoziție, iar pe plan explicativ vom face apel îndeosebi la procedeele şi construcțiile „psihologiei abisale" sau ale psihologiei inconştientului, pe care o lărgim printr-o disciplină nouă pe care o întemeiem, numind-o „noologie abisală". Noologia abisală se referă la structurile spiritului inconştient (noos, nous) căci alături de un „suflet" inconştient, noi admitem şiexistențaunui„spirit" inconştient.Cu aceasta indicăm nu numai procedeele, de avantajele cărora vom încerca să ne folosim, dar circumscriem totodată şi terenul, pe care vom dura construcțiile teoretice necesare.

CELĂLALT TĂRIM

Pentru psihologia curentă „inconştientul" trece în genere drept o realitate de natură psihică. Nu toți psihologii sunt însă convinşi de existența unui psihism inconştient. Se face de fapt o distincție între inconştientul organic-fiziologic şi inconştientul psihic, - o distincție, la care aderăm fără discuție. Cele mai multe procese organice sunt „inconştiente", în sensul că nu sunt nici însoțite, nici dirijate de conştiință. Termenul are în cazul acesta un înțeles strict negativ. Aplicat asupra organicului, acest termen indică numai ceea ce organicul nu este. Propoziția: „organicul e inconşient" înseamnă: „organicul nu este conştient", si nimic mai mult. Pe plan psihologic însă, „inconştientul" e conceput în înțeles pozitiv, ca substanță sau ca o realitate sui generis. Psihologia actuală, mai ales psihanaliza şi parapsiho-logia, vorbind despre „inconştient" se referă categoric la factori, elemente, procese şi complexe, cărora le atribuie cu toată seriozitatea o natură psihică, în aceeaşi măsură ca şi conştiinței. Din parte-ne recurgem la ipoteza psihismului inconştient ca la un punct de plecare în cercetarea, ce-o întreprindem. Inconştientul, ca factor psihic, ni se pare o mărime de domeniul probabilităților; mai mult: o mărime, cu care atîtea şi atitea fapte de experiență zilnică ne invită să calculăm. Acestei idei îi recunoaştem o îndreptățire nu mai mică decît multor termeni fundamentali ai asa-ziselor ştiințe pozitive. Desigur că inconştientul e numai un factor bănuit, dar teoreticeşte el e cam tot atît de legitimat, cum ar fi de pilda factorul „energiei" în ştiințele fizice. Noțiunea, de-un profil încă nebulos, a inconştientului, fiind abia de cîteva decenii încetățenită în preocupările teoretice ale gînditorilor şi, ale psihologilor, şi aparținînd din nefericire unui domeniu, care opune rezistențe hotărite metodelor măsurătoare, nu se bucură însă nici pe departe de prestigiul teoretic al unor noțiuni, cum este de pildă aceea a „energiei". E

la mijloc şi o chestie de obişnuinţă. Cel mai bun colaborator al acestei idei va fi însuşi timpul. Deocamdată încercările critice, uneori nu lipsite de vigoare combativă, împotriva teoriei despre inconştient, se ţin lanţ. E poate la mijloc şi teama de-o nouă teologie. Aceste încercări reamintesc în orice caz foarte de aproape opintirile inoportune ale acelor gînditori, cari voiesc să elimine din ştiinţă noţiuni sau construc-ţiuni precum sunt aceea a „energiei" sau a „substanţei", pe motiv că aceste noţiuni ar fi simple ficţiuni, fără de nici o aderenţă la realitate. Vom trece cu vederea toate aceste încercări de proscriere. Ele se bazează în genere pe o concepţie, care vrea să trunchieze „cunoaşterea umană" dincolo de hotarele permisului. Această concepţie vrea să reducă cunoaşterea umană la un nucleu de sensaţii, prefăcînd-o într-o apariţie paradoxală ca o cometă fără coadă. Ne vom ocupa mai Ia vale numai cu unul din atacurile critice, de dată mai recentă, împotriva ideii despre inconştient, arătînd în ce măsură şi acest atac poate fi socotit ca un efect steril al unui excesiv zei pozitivist, cu toate că lovitura nu vine de loc din tabăra pozitivistă.

Inconştientul, ca arie psihică, circumscrie un domeniu, în care s-a lucrat enorm, şi cu rezultate, practice chiar, de necontestat în ultimele decenii. In majoritate, aceste lucrări s-au constituit sub semnul tutelar al psihanalizei, prin ceea ce ideea despre inconştient încărcată de mari virtualităţi, s-a desfigurat uneori pînă la caricatural. Anevoie se va mai găsi astăzi vreun intelectual, la urechile căruia să nu fi pătruns încă acele stranii zvonuri despre „refulare", despre „complexul Oedip", despre „sublimare", şi despre alte lucruri la fel. Doctrina psihanalitică, după ce a izbutit să înmlădie un univers întreg după legea sa, începe în sfîrşit să se bucure de o popularitate suspectă, ce dă de gîndit. Nu constituie oare această popularitate un semn că învăţătura psihanalitică se apropie răspicat de pragul judecăţii?! Să sperăm că impresia aceasta nu ne înşeală. Poate că nu e nevoie decît de încă un efort de dezmeticire, pentru ca psihologia, doctrină clădită pe o poziţie expusă tuturor vînturilor, să fie săltată într-o nouă fază cu totul îmbucurătoare, în adevăr, dacă psihologia ţine să recolteze roadele reale ale psihanalizei, va trebui să arunce peste bord un enorm balast de uscături. Farade această curăţire a terenului nu e cu putinţă nici un pas înainte. Nu vom ezita să recunoaştem psihanalizei merite, chiar excepţionale, întru elucidarea unor anume mecanisme ale vieţii psihice, conştiente şi inconştiente. Ne referim, după cum aproape de la sine se înţelege, îndeosebi la descoperirea mecanismului „refulării", sau la descoperirea mecanismului răbufnirii din nou în conştiinţă a unor conţinuturi refulate. Aceste merite nu ne obligă însă de loc la recunoaşteri totale şi necontrolate. Cu toate că nu intenţionăm să intrăm într-o critică amănunţită, vom face ioc aici unor categorice rezerve, mai ales faţă de acea tendinţă a psihanalizei, degenerată de la o vreme în obsesie şi manieră, de a reduce viaţa psihică inconştientă la forme stereotipe. îmbucurător e că reacţiunea faţă de excesele de simplificare obtuză a început chiar în rîndurile psihanaliştilor. Cînd s-a emis ideea despre inconştient, s-a deschis o problemă, pentru soluţionarea căreia, psihanaliza n-a furnizat totdeauna mijloace adecvate. O ieşire din fundătură credem că nu e posibilă decît reluînd legăturile cu o mai veche tradiţie psihologică. Să reamintim pentru neiniţiaţi că „inconştientul", ca factor de natură psihică, nu este o descoperire a psihanaliştilor. Descoperirea revine psihologiei mai vechi, sacrificată în chip nemeritat şi cam orbeşte în timpul experimentalismului. Descoperirea „inconştientului" constituie un titlu de glorie mai ales pentru „filosofia naturii", pe care au propus-o cu neasemuit patos diverşi gînditori romantici, precum Schelling, Carus, sau poeţi-gînditori ca Goethe, dar şi alţii din aceeaşi epocă. Romantismul, mişcare de o foarte elastică sensibilitate, s-a aplecat cu imens interes şi cu acaparantă pasiune peste clarobscurul vieţii sufleteşti. Acei gînditori, poeţi şi medici, toţi de bună-credinţă, deşi uneori de îndoielnică faimă, atacau problema inconştientului cu totul din altă parte, decît s-a făcut mai tîrziu. Nimeni nu va tăgădui, că ei ştiau totuşi lucruri cîteodată din cale afară de interesante despre viaţa psihică inconştientă. Rostind acestea, nu voim decît să restituim romantismului un merit la care are un drept de necontestat.

Faptul că acest merit a fost dat uitării e întrucâtva explicabil. Romanticii şi psihanaliştii atacă anume problema inconştientului din puncte aşa de diferite, încît mult timp s-a crezut că nici nu e vorba despre o comunitate de obiect. Spre a ajunge la punctul cel mai ascuns, cel mai profund al inconştientului, romanticii au dat năvală prin poarta metafizică. Pe calea aceasta nu se putea ajunge însă decît la o viziune globală, dar cam goală sau foarte rarefiată, despre inconştient. Conceptul era oarecum de natură fiduciară. Psihanaliştii pornesc de la capătul celălalt, adică mai de la suprafaţă, de unde încetul cu încetul se putea constitui o idee sau o viziune mai plină despre structura şi conţinutul inconştientului. Afişînd un

nejustificat dispreț față de orice perspective metafizice, psihanaliştii şi-au cucerit degrabă poziția definitivă. De pe această poziție nu mai era posibil, la un moment dat, nici un spor de cunoaştere, în permanență,, poziția devenea astfel intenabilă. Psihanaliştii se cred în posesia inconştientului total, cîtă vreme de fapt ei nu au pus piciorul decît în zone mărginaşe. Ideea inconştientului e amenințată să devină manivela unei flaşnete cu melodii stereotipe. Psihologiei şi gîndirii filosofice i se impune actualmente cu toată seriozitatea problema de a umple viziunea romantică despre inconştient cu structuri şi conținuturi pozitive. Simpla formă, vastă, dar găunoasă, la care s-a oprit viziunea romantică despre inconştient, trebuie gros şi îndesat căptuşită prin adoptarea a tot ce este pe deplin asigurat pe urma eforturilor psihanalizei şi parapsihologiei, dar şi pe urma eforturilor altor doctrine. Viziunea romantică era lipsită de substanță articulată; psihanalizei îi lipseşte perspectiva vastă în adînc. Ambele învățături sunt trunchiate, parțiale; una e prea anemică, cealaltă sufocată. Problematicele şi procedeele sunt însă susceptibile de îmbinare. Va trebui să se reia tradiția romantică veche, care desena cadrele unei viziuni; să i se adauge sporul miezos obținut pe alte căi, şi să se atace pe urmă masivul central al problemei. Ne înscriem cu alte cuvinte printre adepții unei concepții, şi largi şi articulate, în acelaşi timp, despre inconştient. Inconştientul, nu e numai un focar metafizic nevăzut,, care prezidează la formațiunile organice, sau căruia îi revine conducerea vieții fiziologice şi conştiente, cum în cea mai mare parte îl înțeleg romanticii, începînd cu Schelîing şi sfîrşind cu Garus sau cu Hartmann. Dar inconştientul nu are nici numai simplul caracter receptacular, pe care i-l atribuie psihanaliştii; inconştientul nu e adică un simplu subsol al conştiinței, un subsol în care ar cădea fără curmare, ca efect al unui sever triaj, elemente de ale conştiinței. Inconştientul ni-l închipuim ca o realitate psihică amplă, cu structuri, de o dinamică şi cu inițiative proprii; inconştientul ni-l închipuim înzestrat cu un miez substanțial organizat după legi imanente. Inconştientul nu e un simplu „haos1" de zăcăminte, de proveniență „conştientă". Trebuie să facem încercarea stăruitoare de a imagina inconştientul ca o realitate psihică de mare complexitate, cu funcții suverane, şi de o ordine şi de un echilibru lăuntric, grație cărora el devine un factor în mai mare măsură sieşi suficient, decît e „conştiința". Ar fi poate exagerat să afirmăm că inconştientul e un cosmos; el e totuşi ceva ce aduce a cosmos. Dacă ni se îngăduie să alcătuim din substantivul „cosmos2” un adjectiv, aşa cum din substantivul „haos" s-a format adjectivul „haotic", am acorda inconştientului un epitet în consecință. Inconştientul are caracter „cosmotic", nu „haotic". „Cosmotică" e orice realitate de pronunțată complicație interioară, de-o mare diversitate de elemente şi structuri, organizată potrivit unei ordine imanente, rotunjită în rosturile sale, cu centrul de echilibru în sine însăşi, adică relativ sieşi suficientă. Potrivit sensului, pe care-l atribuim acestui termen, vom risca afirmațiu-nea, că inconştientul, ca realitate pshică, posedă un caracter mai „cosmotic" decît conştiința. Rostim cu această propoziție un fel de ipoteză de lucru, de care credem că e oportun să se țină seama în orice cercetări în domeniul inconştientului. E aproape de prisos să precizăm că perspectiva, ce o deschidem, posedă caratele unei simple anticipații, care urmează să fie confruntată cu faptele psihologice. Poate nu e departe momentul cînd va ieşi la iveală că psihanaliza, cu rezultatele ei, se găseşte de abia în mahalaua „celuilalt tărîm", cum am putea numi inconştientul, recurgînd la o metaforă, ce ni se îmbie de la sine. în orice caz, nu ne poate fi spre pagubă dacă în psihologia abisală ne fixăm, sub beneficiul încercării, asupra perspectivei cosmetice. Deocamdată psihologii abisali, între care cîțiva de mondială notorietate, ni se pare că văd inconştientul, într-o perspectivă mult prea îngustă. Ei înclină să umple cadrele inconştientului mai vîrtos cu conținuturi de proveniență conştientă. Se ştie cît de mult şcoala lui Freud stă sub obsesia şi în strîmtoarea acestui procedeu. Jgheabul a fost pe urmă lărgit din partea elvețianului Jung. Psihanalistul disident a îmbogățit într-un chip cu totul remarcabil, doctrina despre inconştient, îndeosebi trei idei revin în lucrările lui Jung în diverse variante; credem a nu ne înşela dezvelindu-le astfel:

1. Jung e de părere că în cadrul inconştientului se alcătuieşte, polar față de plăsmuirile şi conținuturile conştiinței, un fel de plăsmuiri si conținuturi de compensație.

2. Jung pretinde că inconştientul, în zonele sale mai adinei şi de-o extensiune oarecum colectivă, e plin de zăcămintele experiențelor ancestrale.

3. Jung mai crede că inconştientul devansează anume stări ale personalității conştiente.

Iată deci aria inconştientului îmbogățită simțitor, întîi cu înjghebări psihice compensatorii față de conştiință, al doilea cu conținuturi de proveniență ancestrală, şi al treilea cu devansări ale conştiinței. Examinînd acest aport la psihologia abisală, vom băga de seamă că în cele din urmă şi Jung imaginează

conţinuturile inconştientului tot în funcţie de conştiinţă; dar aceasta într-un fel mai nuanţat şi mai imperceptibil decît o fac psihanaliştii de şcoală veche. Chiar şi cele mai avansate opinii despre inconştient ne apar astfel impregnate de oarecare prejudecăţi si de-un anume sentimentalism, care ne ţine legaţi de luminozitatea conştiinţei. Psihologia inconştientului se găseşte de fapt într-o fază, care corespunde întrucîtva aceleia a psihologiei de acum cîteva veacuri, cînd despre „cunoaştere" se afirma cu emfază: „nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu". Psihologii actuali ar putea să varieze, dacă ar fi capabili de autoironie, această axiomă, ca o etichetă pentru psihologia inconştientului. „Nimic nu este în inconştient, ce n-a fost înainte în conştiinţă." Ori acestei prejudecăţi îi refuzăm orice tribut. Nu înţelegem de ce ne-am interzice exerciţiul imaginaţiei tocmai în acest punct. Ce ne-ar putea opri la adică de a atribui inconştientului o amploare mai cosmetică decît conştiinţei, şi o suveranitate autonomă faţă de care aceea a conştiinţei nu e decît un palid reflex? Ideea despre inconştient trebuie speculata în perspectiva că domeniul ei corespondent e în mai mare măsură sieşi suficient, decît se întîmplă să fie domeniul conştiinţei. Nu vedem prin ce am depăşi marginile îngăduitului, atribuind inconştientului elemente si complicaţiuni interioare, o dinamică proprie, structuri, daruri şi calităţi, care, pînă la un punct cel puţin, îl dispensează de a se folosi de conştiinţă ca izvor de alimentare. Inconştientul ni-l închipuim, chiar şi atunci cînd elementele sale îşi au originea în conştiinţă, înzestrat în funcţia sa cognitivă— cu categorii şi forme proprii; inconştientul ni-î închipuim, mai ales supus unei finalităţi imanente, în toată constituţia sa. La fel cum axioma senzualiştilor: „nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu", a fost înlocuită la r.n moment dat cu propoziţia mai rodnică „nihil est in intellectu, quod i.^i prius fuerit in sensu, nisi ipse intellectus", urmează să modificăm şi propoziţia implicată de psihologiile inconştientului, în locul enun-ciaţiunii: „nimic nu este în inconştient, ce n-a fost înainte în conştiinţă", propunem propoziţia: „nimic nu este în inconştient ce n-a fost înainte în conştiinţă, afară de inconştientul însuşi". Dar acest „inconştient însuşi" înseamnă un factor remarcabil, din toate punctele de vedere. Prin anticipaţie, atribuim deci inconştientului structuri şi o dinamică proprie, de asemenea categorii şi forme cognitive proprii, tot prin anticipaţie mai atribuim inconştientului şi moduri de reacţiune proprii cînd e vorba de „trăiri" şi propriile izvoare de informaţie, cînd e vorba de „cunoaştere".

În „perspectivă cosmetică", toată problematica inconştientului «îştigă o nouă demnitate şinoi aspecte. Problemele, care se deschid, privesc substanţa inconştientului, profilul şi configuraţia sa si de asemenea raporturile lui posibile cu conştiinţa.

Iată cîteva probleme posibile în legătură cu substanţa inconştientului. Este inconştientul, o dată admis ca realitate psihică, consubstanţial cu conştiinţa, adică poate el să fie considerat drept conştiinţă la fel cu cea de toate zilele, despărţita;• doar prin dispozitivele unui izolator de ceea ce este conştiinţa individuală? Sau este inconştientul o realitate psihică căreia i s-a hărăzit şansa de a participa într-un fel sau altul la avantajele incalculabile ale unei supraconştiinţe? Sau este inconştientul o realitate psihică pur si simplu de altă natură decît conştiinţa?

Iată de pildă cîteva probleme posibile în legătură cu configuraţia şi constituţia inconştientului: are inconştientul înfăţişarea monadică a unei personalităţi sau o formă de natură mai impersonală? Cum e lăuntric configurat inconştientul? în sfere, care se juxtapun, sau în sfere, care se includ de la mai mare la mai mic, sau în sfere, care se întretaie? De ce grad de relativă independenţă se bucură diversele sfere? Enumerăm aceste întrebări nu pentru a le da un răspuns, ci numai pentru a arăta faţetele perspectivei.

Iată si cîteva probleme în legătură cu raporturile, ce ar putea să existe între „inconştient" şi „conştiinţa individuală": se organizează inconştientul numai pe bază de conţinuturi de provenienţă „conştientă", sau şi pe bază de alte conţinuturi? Utilizează inconştientul conţinuturile de provenienţă conştientă în spiritul unei finalităţi, care este alta decît a conştiinţei? întru cît conţinuturile unei alte conştiinţe individuale sunt mai accesibile inconştientului meu, decît conştiinţei mele? Toate aceste întrebări ar merita dezbateri serioase. Ele se recomandă deopotrivă, într-o vastă perspectivă unitară.

Problematica inconştientului comportă chiar o încoronare în duhul unor deliberări de natură cu totul metafizică. Cum se face că psihicul e divizat în „inconştient" şi „conştiinţă"? Din motive de echilibru existenţial? Din motive de orchestraţie contrapunctică a existenţei? Sau din alte misterioase pricini?

De notat că prin aceasta n-am formulat decît o neînsemnată fracţiune a întrebărilor, care pot fi puse în legătură cu inconştientul ca realitate psihică şi în „perspectivă cosmetică". Cum însă deocamdată nu ne gîndim la o incursiune masivă în adîncimile inconştientului, punem capăt interogaţiilor posibile.

Pentru o incursiune de mare jaf, ar fi înainte de toate nevoie de o întreagă oaste, bine dresată, de cercetători. Aici, aprinzînd cele cîteva focuri în noapte, voim doar să fixăm o perspectivă, de la care ne promitem oarecare satisfacții pentru altădată. Deocamdată contribuția noastră la problema inconştientului se desenează în sensul că în afară de structurile şi aspectele psihice (stări afective, trăiri, imagini) cari se atribuie inconştientului, noi admitem şi structuri spirituale ale inconştientului (de ex. funcții categoriale cu totul specifice).

***

Există o teorie psihanalitică despre „creația spirituală". Teoria aceasta e o parte esențială a învățăturii psihanalitice, întrucît prin ea se completează şi se rotunjeşte schema interioară a doctrinei. Teoria încearcă să elucideze chestiunea, cum şi de ce omul devine „creator de cultură". Deoarece în studiul nostru purcedem la analiza şi lămurirea creației spirituale sub aspect stilistic, credem necesar să ne ocupăm şi de această teorie, dacă nu pentru altceva, cel puțin pentru curățirea prealabilă a terenului, în numele bunului-simț. Termenii, la care recurge psihanaliza întru desluşirea „mecanismului" creației spirituale, sunt aceia al „libidoului sexual" şi al „sublimării". Pe acest teren, care prin firea sa reclamă o comprehensiune nuanțată, psihanaliştii se dedau mai mult chiar decît în patologie, la foarte regretabile simplificări, în adevăr, a încerca lămurirea creației spirituale prin teoria sublimării unor porniri sexuale, refulate, înseamnă, după credința noastră, nu atît a da o explicație creației spirituale, cît a complica problema cu f apte noi, nu lipsite cu totul de interes, dar care la rîndul lor cer o desluşire într-o perspectivă cu totul de altă amploare. Eforturile susținute, de aproape o jumătate de veac, ale psihanalizei n-au putut pînă acum să demonstreze prea convingător ecvația: creația spirituală = libido nesatisfăcut, deviat. Chiar dacă există un raport real între aceşti termeni, el comportă şi altă interpretare decît cea ecvațională. De fapt, prin ostenelile psihanalizei ne-am luminat asupra unui singur lucru, susceptibil de a fi formulat simplu astfel: spiritul îşi ia energiile, de care are nevoie, de oriunde acestea îi stau la dispoziție. De aici pînă la afirmația echivalenței dintre creație şi libido deviat e un salt cu totul nelegitimat. Să ilustrăm printr-o imagine situația, în care se găseşte spiritul creator față de energiile disponibile, în cameră e întuneric; apăs un buton electric şi camera se luminează. Ştim că lumina iscată este un efect condiționat de existența unei energii, dar şi de existența unui complicat sistem de transformare a acestei energii. Sistemul dispozitivelor transformatoare reprezintă în orice caz în complexul producerii luminii un fapt nu mai puțin important decît existența unor energii sau faptul în sine că energiile sunt trans-formabile. Ori, privind lucrurile mai de aproape, nu interesează decît prea puțin dacă acest sistem e alimentat, în dinamica sa producătoare de lumină, de cloaca maximă a unei metropole sau de fulgerele cerului. Cît timp cloaca nu e captată ca să hrănească un sistem transformator, de mare şi precisă finalitate interioară, se face că ea exală doar miasme, dar nu produce lumină. Prezența, singură, a unor energii — nu explică în cazul acesta decît prea puțin. Fenomenul vizat nu are loc fără de sistemul transformator. Despre „cloaca maxima" sau despre fluviul zeului Libido, „atotputernicul", s-au pus în circulație multe basme, care entuziasmează vulgaritatea puerilă proprie unei anume vîrste, şi care trebuiesc denunțate ca atare. Din nefericire însă, despre sistemul ascuns, cu transformatoarele lui, grație cărora se ajunge efectiv la o creație spirituală, psihanaliza nu ne-a trădat niciodată nimic. Cu o pasiune uluitoare şi care dă de gîndit, ea ne-a vorbit tot timpul numai despre cloaca maxima.

Să ne oprim, în această ordine de idei, un moment asupra unui punct destul de paradoxal, aproape unanim susținut din partea psihanaliştilor. Cu un zel lăudabil, dar vrednic poate de a fi altfel folosit, psihanaliştii s-au căznit, în savante expuneri, să arate cît de decisive ar fi pentru toată viața omului întîile experiențe şi comportări sexuale ale sugaciului şi ale copilului. Teza n-a fost într-adins formulată astfel numai ca să exaspereze sentimentalismul burghez. Psihanaliştii sunt în adevăr de bună-credință. în monografii psihanalitice, de-o ținută care satisface toate exigențele unui scientism rău înțeles, se afirmă bunăoară despre cutare mare poet, că a închipuit cutare celebră scenă de dramă numai sub presiunea complexului oedipian, statornicit în el, în primii ani ai copilăriei sale. Sau se afirmă bunăoară despre cutare mare pictor, că a devenit pictor numai sub presiunea irezistibilă a unui complex anal infantil. Nu vom împinge pudici-tatea pînă la tăgăduirea sexualității infantile, vom nega însă cu toată hotărîrea accentul de fatalitate, pe care psihanaliştii îl pun pe această sexualitate. Psihanaliştii prefac întîia manifestare a unui individ, aparținînd unui anume tip „vital-sufletesc", în „motor" permanent al vieții spirituale a acestui individ. Să ni se dea voie să ripostăm că în această interpretare s-a intercalat o

incredibilă confuzie între „accident" si „substanță". Acest naiv amestec de planuri se cere pus la punct. După părerea noastră întîile comportări sexuale ale unui om, ne referim la cele infantile, țin prin felul lor, în genere, de un anume „tip" şi de o anume „configurație bio-psihologică" cel puțin tot aşa de mult, ca şi tot restul inepuizabil al acțiunilor şi reacțiunilor acestui individ. Primelor comportări infantile într-o anume zonă, nu li se poate atribui rolul de „motor", sau de „cauză", mai profundă, a comportărilor în toate domeniile ale unui om matur. Această îngroşare de accent e posibilă numai printr-o greşeală de gîndire. Primele comportări infantile au cel mult semnificația unor prime manifestări sau conturări ale unui tip bio-psiho-logic. Nu ştim ce miraculoasă împrejurare le-ar putea conferi puterea, prestigiul si eficiența unor „determinante decisive", de care ar depinde însuşi „tipul", după cum cred psihanaliştii. Primele comportări ținînd de domeniul libido au cel mult darul de a anunța un anume „tip"; ele nu pot fi deci privite drept cauze generatoare ale „tipului". Primele comportări infantile sunt astfel, recunoaştem, susceptibile de a fi considerate, ca şi alte comportări de altfel, drept „simboluri" sau „caricaturi metaforice" ale unei individualități. Psihanaliştii nu înțeleg însă comportările infantile în chestiune ca simple manifestări ale unui tip bio-psihologic pe cale de a se constitui, şi deci ca „simboluri" posibile ale acestui tip, cică momente decisive, care vor modela în întregime însuşi tipul, căruia îi va aparține un ins oarecare. Acesta e accentul de fatalitate cu care psihanaliştii apasă asupra „copilăriei". Diversele complexe, cel matern, cel patern, cel anal etc., sunt privite de către psihanalişti drept cauze determinante ale unor structuri tipologice. Aceasta nu e cu putință decît printr-un tur de forță si printr-un abuz de gîndire cauza-listă. îndrăznelile psihanalizei nu se întemeiază pe virtuțile de cercetători ale psihanaliştilor, ci adesea pe nişte grave confuzii inițiale. Primele comportări infantile nu sunt cauze ale unui tip psihic, ci prime simptome ale unui tip psihic; ceea ce înseamnă cu totul altceva. Diformarea psihanalitică n-a fost posibilă de-cît ca rezultat al gîndirii de obicei foarte materiale a medicilor, dintre care s-au recrutat întîi psihanalişti. Nu ştim dacă această interpretare, piezişe, care implică o eroare de metodă şi căreia psihanaliştii i-au căzut jertfă in masă, a mai fost în acelaşi chip pusă în evidență din partea cuiva. Faptul că o asemenea desfigurare a fost cu putință nu dovedeşte decît încă o dată penibila deficiență filosofică a psihanaliştilor.

Aceste rezerve, o dată formulate, oricît de serioase, nu ne împiedecă să recunoaştem psihanalizei meritul de a fi pus în lumină mecanismul refulării. Procesul psihic al refulării există; şi e unul din cele mai permanente ale vieții sufleteşti. Dar şi în ce priveşte acest punct, ne găsim pe altă poziție exegetică decît psihanaliza. Modul cum refulează şi ceea ce e dispus sau e în stare să refuleze insul sunt în funcție, în cele din urmă, de tipul integral, de un sistem de predispoziții, căruia insul îi aparține. Psihanaliştii s-au apropiat de această problemă pe călcîie puțintel scîlciate. Adepți ai unei gîndiri, oarecum ritual fixate, ei pun un accent exagerat pe cauzalismul mecanic al conținuturilor refulate, şi sunt prea puțin preocupați de morfologia, în care se integrează procesul. Am spus: refularea există. Şi adăugăm: conținuturile psihice, o dată refulate, e sigur că nu încetează cu aceasta de a fi elemente active în viața noastră psihică. De aici pînă la afirmațiunea că ele determină, ca un deus ex ma-china, forma şi structura personalității, e însă un salt, la care psihanaliştii se hotărăsc fără real suport. Saltul e ilariant, căci raportul dintre fapte e tocmai invers: forma şi structura personalității psihice determină modul şi natura refulărilor, sau chipul cum un individ îşi soluționează de la caz la caz problema refulărilor, impuse de împrejurări.

Felul de a gîndi, în genere mult prea material şi mecanicist, a împins pe psihanalişti spre concepția despre inconştient ca re-zervoriu de conținuturi psihice refulate. Un miros de maidane te urmăreşte încă mult timp după frecventarea psihanalizei, în concepția psihanalitică, inconştientul ia aspectul de demnitate diminuată a unei magazii de vechituri, unde se aruncă tot ce nu rezistă în ordinea conştiinței. Sau privind lucrurile prin sticlă măritoare, raportul dintre conştiință şi inconştient are în concepția psihanalitică similitudini cu acela mitologic dintre „cosmos" şi „haos". Pentru a se menține în echilibru ca un cosmos, conştiința ar avea nevoie de un subsol destinat degradării con-ținuturilor; conştiința ar avea nevoie adică de un spațiu inferior, în care să poată fi alungat orice element capabil de a produce haos. Prin aceasta inconştientul e ca şi condamnat. Pentru spiritul teoretic el devine într-un fel sediul haosului psihic. Făcînd drumul invers, de la inconştient la conştiință, psihanaliştii vor simți nevoia de a imagina un proces, prin care conținuturile refulate se purifică pentru a putea fi reintegrate conştiinței; acest proces a fost numit „sublimare". Concepția despre „sublimare" este în cele din urmă condiționată de imaginea specială, pe care psihanaliştii şi-o fac despre inconştient, care, anarhic şi imoral prin natura

conţinuturilor, derlănţuindu-se ca atare, s-ar manifesta ca un agent producător de haos. Din partea noastră opunem concepţiei despre inconştient ca rezervoriu de fosforescenţe putride şi haotice, o concepţie care conferă inconştientului aspecte mai domestice, şi în orice caz o amploare cosmotică. într-un sens am relua astfel — o spunem fără sfială — tradiţia romantică. Viziunea romantică era însă sumară şi goală, o promisiune, un cadru deşert, rămas nespeculat. Urmează ca acest cadru să fie umplut de acum, cu substanţă, cu forme, şi cu structuri păstoase, divers articulate.

* * *

Precum am atras luarea-aminte, concepţia despre „inconştientul psihic" nu se bucură încă de aprobarea unanimă a psihologilor şi filosofilor. Concepţia mai întîmpină rezistenţe, despre care, oricît de zadarnice le-am socoti, trebuie să luăm notiţă, unele venind din partea unor gînditori de incontestabil prestigiu, îndeobşte cercetătorii de şcoală mai veche sunt dispuşi să accepte inconştientul numai ca atribut negativ, ca „lipsă de conştiinţă", în acest înţeles negativ, atributul delimitează de pildă fenomenele pur fizice sau pur fiziologice. Cînd rezistenţele împotriva inconştientului psihic vin din partea psihologilor bătrîni ieşiţi din laboratoarele experimentalismului — ele sunt scuzabile prin limitele vîrstei. Mai puţin scuzabile sunt împotrivirile contemporanilor. Nu ne putem hotărî să facem aci inventarul tuturor părerilor potrivnice ideii despre inconştientul de natură psihică. Ne vom opri totuşi puţin asupra criticei, de care gînditorul Ludwig Klages învredniceşte teoria despre inconştient. In faimoasa sa operă întitulată Der Geist als Widersacher der Seele (voi. I, pag. 218, etc.) Klages ridică, împotriva ideii, ce ne preocupă, argumente de natura aceasta: „Inconştientul, conceput numai gradual sau, mai bine zis numai prin locul său, deosebit de conştiinţă, dar ca natură încă tot conştiinţă, se raportă la conştiinţă, la fel ca obscuritatea la luminozitate, ca starea pe loc la mişcare, ca tăcerea la sunet, sau ca josul la sus. Exact cu această înfăţişare apare această idee absurdă mai întîi în sistemul lui Leibniz, ale cărui «reprezentări inconştiente» sunt, după cum se subliniază, reprezentări «infinit de mici», «obscure», sau diferenţiale de conştiinţă, şi al cărui «inconştient» se prezintă încă în genere îmbucurător de degajat drept conştiinţă inconştientă. Dacă un fizician ar profesa teoria că lumina vizibilă se produce din lumină invizibilă sau din întuneric, iar sunetul auzit din sunetul de neauzit sau din tăcere... o asemenea teorie am găsi-o neapărat absurdă". Citatul dezveleşte suficient de limpede sensul criticei, cu care Klages onorează ideea despre inconştient. Printr-un ciudat dezacord cu sine însuşi, Klages, gînditorul nu lipsit de imaginaţie, ironizează de ex. şi „juxtapunerea spaţială" a inconştientului şi conştientului, deşi el însuşi îşi dă desigur perfect seama că asemenea juxtapuneri n-au în sistemele psihologice decît o semnificaţie metaforică. Critica lui Klages, gravă în termeni, fragilă în fond, nu putem spune că are darul de a ne fi convins. Uneori suliţele şi verva lui Klages se proiectează în acest peisaj filosofic, amintind o tristă figură, în adevăr obiecţia lui Klages că „inconştientul psihic" nu explică conştiinţa, deoarece inconştientul psihic n-ar fi decît „încă o dată conştiinţa", teoria lă-sînd astfel nesoluţionată problema conştiinţei, — obiecţia lui Klages, zicem, luptă cu sublimă seriozitate cu „mori de vînt". Consideraţiile critice ale lui Klages, ciocănite cu osul degetului, trădează sonorităţi de doage goale. Prin emiterea ipotetică a ideii despre „inconştientul psihic" credem că nici un psiholog n-a ridicat vreodată pretenţia de a „explica" conştiinţa ca atare, adică conştiinţa întru cît e „conştiinţă". Să concedem, pentru un moment şi în avantajul discuţiei, că psihologii abisali n-au parvenit să conceapă inconştientul psihic decît ca o realitate, care nu e decît „încă o dată conştiinţă". Prin „încă o dată conştiinţa", psihologia abisală nu vrea de fapt să explice conştiinţa ca esenţă metafizică; psihologia abisală, ca orice ştiinţă mai specială, se abţine de la asemenea explicaţii globale; ea vrea pur şi simplu să explice numai anume fenomene ale conştiinţei, cîteodată chiar numai anume fenomene ale conştiinţei — „caz". Aici suntem aşadar departe de orice metafizică. Privind lucrurile astfel, mărturisim că nu prea înţelegem de ce adică anume fenomene de conştiinţă nu s-ar putea efectiv explica, recurgîndu-se la un duplicat, sau chiar la un multiplu al conştiinţei. Nu e vorba ca fenomenele de conştiinţă să fie explicate în calitatea lor „conştientă", cît în structura şi în modul lor de a apărea în angrenajul conştiinţei. Procedeul ar fi inadmisibil numai dacă am aspira oarecum la o explicaţie metafizică a conştiinţei ca atare. Dar, precum ni se arată, nu acesta putea să fie scopul psihologilor, în momentul cînd se clădea teoria despre inconştientul psihic. Psihologia abisală afirmă numai că unele fenomene ale conştiinţei (de ex. visul) se explică mai lesne dacă se admite existenţa alături de conştiinţă a unui inconştient psihic; dacă se admite adică alături de conştiinţă încă o formă de conştiinţă. In fizică se operează de pildă nu mult mai altfel, cînd, pentru explicarea unor

fenomene ale materiei, se recurge la ipoteza atomilor. Klages ar putea aci, ca şi pe teren psihologic, să obiec-ţioneze: atomilor li se atribuie „însuşiri materiale", precum soliditate, impenetrabilitate, extensiune; prin urmare ipoteza e de prisos. Fireşte că o asemenea critică adresată fizicei n-ar prea alarma pe fizicieni. Obiecţia ar trăda numai incapacitatea filosofului de a înţelege metodologia ştiinţifică. Prin ipoteza atomilor, fizicienii n-au ridicat niciodată pretenţia de a explica „materialitatea" ca atare, sau esenţa metafizică a materiei. Prin ipoteza atomilor, se încearcă doar lămurirea unor fenomene materiale, chimice şi fizice, cum sunt atîtea si atîtea, izolate sau tipice. Prin urmare ipoteza atomilor e foarte utilizabilă, iar fizicienii, care uzează de ea, nu pot fi de loc acuzaţi de nerozie. Ori în psihologia abisală avem o situaţie similară, cînd se face uz de ipoteza inconştientului. Ni se pare destul de vădit că Klages face, prin obiecţiile ridicate împotriva ipotezei despre inconştientul psihic, o confuzie între planul metafizic şi cel psihologic. Doctrina despre inconştientul psihic nu iese cî-tuşi de puţin zguduită sau diminuată în prestigiul ei pe urma întîmpinărilor lui Klages.

Ideea despre inconştientul psihic o socotim ca un punct cîş-tigat, cel puţin în sensul unui postulat teoretic. Urmează natural să se elucideze de-acu înainte, prin avansări precaute, din etapă în etapă, structura inconştientului. Atribuindu-se inconştientului psihic conţinuturi de acelaşi fel ca ale conştiinţei, se face probabil o greşeală, la care nu suntem dispuşi să colaborăm, o greşeală analogă antropomorfismului în religii. In această problemă a structurii inconştientului, s-a procedat pînă acum desigur prea mult prin analogie cu conştiinţa. Să admitem de pildă că inconştientul gîndeste. întrebarea, ce se pune numai-decît, e dacă inconştientul gîndeste la fel ca şi subiectul conştient, sau cu totul după alte norme. În principiu înclinăm spre părerea că inconştientul, dacă gîndeste, gîndeste altfel decît după regulile de gîndire ale conştiinţei. Problema astfel pusă aţîţă nespus curiozitatea. Gercetîndu-se, potrivit acestui principiu, structurile speciale ale inconştientului, suntem de fapt foarte departe de a socoti inconştientul psihic pur şi simplu drept „încă o dată conştiinţa". Cînd e vorba de elucidarea structurilor inconştientului trebuie să ne mobilizăm imaginaţia teoretică, mai din plin decît s-a făcut pînă acum. Psihicul şi spiritul sunt — ca orizonturi, ca atitudini, ca iniţiative, poate chiar ca gîndire, ca memorie, ca imaginaţie — cu totul altfel structurate în regiunea inconştientului, decît în regiunea conştientului. Investigaţiei i se impune în momentul de faţă un principiu în forma unei mari anticipaţii teoretice: inconştientul şi conştiinţa sunt a se considera analogic în substanţa lor psihică — spirituală, dar dizanalogic în structurile si conţinuturile lor ca atare. Numai astfel „inconştientul" dobîndeşte o efectivă potentă explicativă în raport cu fenomenele de conştiinţă.

Ţinta noastră, anunţată în capitolul introductiv, e să punem în lumină factorii inconştienţi, care stau la temelia fenomenului „stil". Expunerile de mai înainte despre inconştient, ţinute pe cît cu putinţă în termeni foarte generali, n-au avut alt rost decît de a pregăti situarea problemei în cadrul ei, şi cel mai firesc şi cel rnai larg, în acelaşi timp. Acest cadru ne va interesa totuşi numai parţial. Incursiunea noastră în inconştient va încerca să pună în lumină numai substraturile, cărora li se datoreşte consistenţa „stilistică" a creaţiei spirituale.

DESPRE PERSONANŢĂ

„Inconştientul", fie individual, fie colectiv, depăşeşte prin însăşi definiţia sa barierele conştiinţei. „Cunoaşterea" inconştientului nu e posibilă în consecinţă decît pe temeiuri constructive, în cadrul conştiinţei nu există enclave de ale inconştientului, care prin ele înşiîe să fie recunoscute ca atare. Cu-noaşterea inconştientului aparţine în întregime spiritului teoretic, în privinţa aceasta nu avem bucuria de a ne putea face vreo iluzie. Viaţa sufletească conştientă, de toate zilele, ne revelează totuşi în ritmul ei ciclic, în periodicitatea şi alternanţele ei, o seamă de stări şi procese, care nu sunt decît anevoie, sau de loc, explicabile în cadrul exclusiv al conştiinţei: iată anume ciudate şi neaşteptate uitări, iată atîtea gesturi intercalate fără noimă în momentele de destindere sau de absenţă, iată atîtea fapte străine de noi şi totuşi ale noastre, iată mai ales „visul", care dispune atît de autonom şi de capricios asupra conţinutu-rilor vieţii noastre reale, încît încă din timpuri străvechi a fost socotit drept intervenţie dinafară de natură demonică sau divină, în faţa acestor fenomene, sau în faţa unora dintre ele, nu este tocmai nelaloc exclamaţia: iată atîtea stări şi procese, care la întîia vedere ne izbesc prin lipsa lor de sens! în adevăr, cită vreme ne încăpăţînăm să ni le lămurim în ordinea conştiinţei, toate aceste fenomene, şi cîte-s ca acestea,

refuză categoric să fie asimilate unui sens. Aceleaşi fenomene pot să fie însă integrate într-o rețea plină de tîic din momentul în care le intercalăm într-o realitate psihică mai largă decît conştiința, adică dacă le interpretăm ca efulgurațiuni ale inconştientului. Ipoteza inconştientului e întemeiată, în fond, nu pe o observație directă a acestui presupus factor, ci pe o credință, sau pe o îndrăzneață anticipație teoretică. Pe credința că nu pot să existe fenomene psihice fără de sens! O mare nedumerire a fost astfel încetul cu încetul înlocuită cu o formulă foarte precisă. Acest postulat s-a dovedit îmbucurător de rodnic pentru cercetările psihologice, dar, nu mai puțin, el echivalează cu un enorm pas în gol şi în salvatoarea ficțiune. Aceasta, mai ales dacă îi aplicăm măsurile şi criteriile empirismului. Spre deosebire de alte anticipații la care se pretează uneori speculația ştiințifică, postulatul acesta nu e măcar confirmat de-a dreptul prin nici o ulterioară observație empirică. Ne găsim deci pe un teren de semnificații construibile, dar inaccesibile şi exterioare oricărui contact de-a dreptul. Cu ideea despre inconştient am alunecat din capul locului pe un tărîrn de „interpretări", şi de confirmări indirecte. De un pic de „teologie", adică de oarecari reverențe în fața spiritului fictiv, nu se poate scuti psihologia inconştientului, nici chiar in forma ei cea mai „psihanalitică". Toată psihologia inconştientului e clădită pe un postulat, pe care observația directă nu-l poate nici confirma, nici infirma. Atitudinea, ce o luăm față de ideea inconştientului, atîrnă în mare parte de orientările noastre metafizice. Ideea inconştientului reprezintă un comen-tar posibil în marginea unor fapte de empirism psihologic, care prin ele înşile ar îngădui însă şi comentarul mai simplist că sunt fapte fără de sens. Aventura metafizică, în care suntem angajați, ne face însă să optăm pentru constructivismul perspectivic al psihologiei şi al noologiei abisale ale cărei temeiuri dorim să le stabilim.

Ce rol metodologic îi revine observației (introspective şi analogice) în raport cu inconştientul? Oricît ne-am găsi pe un platou de construcții, observația nu e eliminată din joc. Dimpotrivă: psihologia şi noologia abisală nu le putem înțelege decît ca sisteme de „interpretări" în marginea unor fapte de empirism.

1.Observația are un rol distinct înainte de enunțarea ipotetică a „inconştientului". Pe bază de observație (introspectivă sau analogică) stabilim, cu o precizie posibilă, ce nu lasă nimic de dorit, faptele psihologice, care în ordinea conştiinței rămîn oarecum absurd suspendate în vid, fără aderențe la logica interioară a conştiinței.

2. „Observației" îi mai revine şi un al doilea rol, posterior enunciațiunii despre existența inconştientului. Ideea inconştientului, o dată admisă în principiu, creează o nouă situație teoretică: din acest moment avem anume posibilitatea de a supune conştiința unei observații dirijate, tocmai pe baza şi în perspectiva ideii teoretice despre inconştient. Acestei observații, înrămată de teorie, îi revine sarcina de a ne sta în ajutor la stabilirea acelor aspecte şi fenomene de conştiință, care ar putea fi interpretate ca o prelungire sau ca un reflex al inconştientului! Sub acest unghi, conştiința ne rezervă remarcabile surprize. Conştiința, privită în perspectiva ipotetică a inconştientului, ne va revela în afară de stările şi procesele, care îi aparțin cu totul, încă două feluri de momente, elemente sau fenomene:

a) Conştiința posedă momente, elemente, fenomene, care, prin semnificația şi finalitatea lor, debordează cadrele conştiinței, fiind ancorate în ordinea inconştientului (visul, actele manque, etc.);

b) Conştiința posedă şi unele momente şi aspecte, care ar putea fi socotite drept reflexe ale inconştientului (orizonturi, accente, atitudini, inițiative, etc.). Aceste momente şi aspecte se integrează, nu numai ca semnificație şi ca finalitate în angrenajul complex al inconştientului, ci în afară de aceasta, aceste momente şi aspecte sunt prin ele înşile un reflex al substanței şi conținu-turilor ca atare ale inconştientului.

Pe temeiul celor constatate, atribuim inconştientului o particularitate, pe care vom numi-o „personanță" (de la latinescul per-sonare). E vorba aci despre o însuşire, grație căreia inconştientul răzbate cu structurile, cu undele şi cu conținuturile sale, pînă sub bolțile conştiinței. Efectele personanței, unele permanente, altele instantanee, sunt incalculabile. De o parte inconştientul colorează şi nuanțează necurmat conştiința, de altă parte inconştientul izbuteşte uneori să se constituie în întruchipări aproape de sine stătătoare, chiar în spațiul propriu al conştiinței. Penetrat iun ile sau iradiat iunile inconştientului în conştiință au un aspect cînd difuz, cînd mai compact şi mai palpabil. Identificăm, în particularitatea aceasta a „personanței", o calitate de importanță constitutivă pentru sufletul uman. Cert lucru, conştiința ar avea o dimensiune mai puțin, dacă ar fi impermeabil izolată de viața sufletească inconştientă. Fără de

reflexele primite din partea inconştientului, conştiinţa ar fi lipsită înainte de toate de relief şi de adlncime. Conştiinţa dobîndeşte o înfăţişare reliefată graţie diferenţelor de lumină si umbră stîrnite în ea prin necurmata răsfrângere a inconştientului. Fără de personanţele inconştientului, viata conştientă ar cîştiga probabil ca precizie şi luciditate, dar ar pierde ca plasticitate. Inconştientul împrumută conştiinţei infinite nuanţe, vagul, neliniştea, contradicţii de stratificare, obscurităţi şi penumbre, adică perspectivă, caracter şi un profil multidimensional. Datorită inconştientului, viaţa noastră conştientă suportă un adaos de aspecte paradoxale de adîncitoare dizarmonii şi de rodnice dezechilibruri.

Personanţa inconştientului e un fenomen statornic, care nu încetează nici o clipă de-a lungul duratei conştiinţei. Fenomenul personanţei se manifestă în chipul cel mai accentuat şi mai închegat în procesul creaţiei spirituale, mai ales al celei artistice. Vom arăta în lucrarea de faţă, cum în inconştientul nostru subzistă, stăruitoare şi inalterabile, anume secrete orizonturi, negrăite ?accente, şi puternice atitudini, de care conştiinţa se resimte în fiecare moment, dar care izbucnesc luînd formă concentrată de gheizer, cu deosebire în creaţia spirituală. Prin ceea ce e în stare să trădeze sub acest unghi, creaţia spirituală cere favoarea intregei noastre atenţii. Există în inconştient o magmă rămasă încă neghicită, o magmă de atitudini şi de moduri de a reacţiona după o logică, alta dar nu mai puţin tare decît a conştiinţei, un ritm interior, consolidat într-un fel de tainic simţămînt al destinului, un apetit primar de forme, o efervescenţă a închipuirii dătătoare de sens, adică un mănunchi de iniţiative de o putere spărgătoare de stăvili ca a seminţelor şi de o exuberanţă năvalnică, precum a larvelor sau a vieţii embrionare. Toate aceste atitudini, orizonturi, accente, iniţiative răzbat în pofida presiunii, ce-o exercită conştiinţa asupra lor, ca de sub humă, în lumina de deasupra.

Psihanaliza a închipuit în ceea ce priveşte raportul dintre inconştient şi conştiinţă teoria „sublimării". Sublimarea unui conţinut inconştient se face după psihanalişti în forma unei „deghizări" a acestui conţinut. Conţinutul inconştient, spre a fi acceptat în ordinea conştiinţei, îndură aşadar transformări, uneori pînă la nerecunoaştere. Am spus în capitolul precedent, ce credem în fond despre procesul „sublimării", într-o formă mai atenuată, decît şi-o închipuie psihanaliştii, se prea poate ca imaginea despre acest proces să corespundă unui fapt real. Cît priveşte raportul dintre inconştient şi conştiinţă, adăugăm însă din parte-ne procesului „sublimării", care deghizează un conţinut, un al doilea proces — procesul „personanţei", graţie căruia anume conţinuturi inconştiente apar în conştiinţă, scăzute ca un ecou, dar nedeghizate.

Procesul „personanţei" ne va fi de mare utilitate teoretică. Ne vom referi la el ca la un moment auxiliar, absolut necesar, în explicaţia, ce vom da-o fenomenului „stil".

CULTURĂ ŞI SPAŢIU

Istoria artelor şi morfologia culturii vorbesc de la un timp despre „sentimentul spaţiului" ca despre o componentă dominantă a „stilului". Relaţiunea, ce se face între „stil" şi „sentimentul spaţiului", ar avea aplicaţii generale indiferent că e vorba despre un stil artistic, în sens restrîns, sau despre un stil cultural în sens larg. Unii cercetători văd în „sentimentul spaţiului" nu numai un factor dominant al „stilului", ci chiar factorul determinant, care stă la baza unui stil. Să vedem ce poate să însemne acest „sentiment al spaţiului", şi care sunt corespondenţele sale posibile cu fenomenul stilului. Cercetările în jurul acestei chestiuni s-au succedat ca verigile într-un lung lanţ. Arătarea detailată a contribuţiilor fiecărui cercetător în parte ni se pare lucru destul de anevoios. Totuşi pentru a înlesni cititorului orientarea în acest desiş, vom pune în evidenţă, prin cîteva trăsături, efigiile unora dintre cercetătorii, care s-au cheltuit intru punerea şi soluţionarea problemei. Concursul fericit de colaborări, cîteodată ştiute, cîteodată neştiute, graţie cărora problema şi-a dobîndit relieful şi termenii, a durat cîteva decenii. Credem a nu ne înşela afirmînd că întreg complexul de întrebări a fost în parte declanşat de problema perspectivei (mai ales 'în pictură). Modul cum un pictor european îşi organizează obiectele în spaţiu şi modul cum se achită de aceeaşi sarcină, de ex.: un pictor asiatic, să zicem chinez, au fost înregistrate din partea diverşilor istorici şi critici de artă, nu numai sub beneficiu de inventar, ci ca motiv de pasionantă meditaţie. S-a bănuit adică de la început şi cu bună dreptate că diferenţa de moduri nu poate să fie o simplă întîmplare şi că fericmeriul trebuie să aibă un tîlc mai profund. Istoria artelor, critica şi estetica au fcst întărite în supoziţiile lor, cînd s-a remarcat tratarea diferită a „spaţiului" în angrenajul diverselor stiluri

arhitectonice: egiptean, romanic, gotic, baroc, etc. Aceasta era o linie de cercetări; o a doua, asupra căreia ne vom opri mai la vale, izvora pe terenul etnologiei şi se prelungea în filosofia culturii. Să amintim că de-abia la capătul unui lung drum şi al unei serii de preocupări, unele paralele, altele făţiş convergente, a apărut şi o filosofic, care se încumeta, ţîşnită pentru necunoscători ca din nimic, să facă bilanţul tuturor acestor cercetări. Se ştie că Spengler asază, în centrul generator al unei culturi, un anume sentiment al spaţiului. Cu această teză, care ocupă de altfel un loc central în opera sa, Spengler pune coperişul peste o seamă de cunoştinţi trunchiate, la care au parvenit o seamă de cercetători. De la studiul perspectivei s-a ajuns treptat la problema: ce funcţie are sentimentul spaţiului, nu numai în artă, ci şi în procesul de plămădire al unei culturi? Problema e vastă şi comportă soluţii cu repercusiuni de natură vădit filosofică. De la preocupări strict stilistice, Spengler, bunăoară, se ridică pînă la chestiuni, care ţin de teoria cunoaşterii. Astfel el înţelege „spaţiul nu în sens kantian, ca un a priori absolut şi deci constant al intuiţiei umane, ci ca un act creator al sensibilităţii, variabil ca şi diversele culturi...". (W. Worrin-ger, Aegyptische Kunst, 1927, pag. 97.) De la consideraţii stilistice, de interes mai mult sau mai puţin restrîns, s-a ajuns la punerea unei probleme de mare anvergură.

Intre acei cercetători, care au pregătit în chip decisiv problematica aceasta, trebuiesc menţionate îndeosebi două nume: Alois Riegl si Leo Frobenius.

Alois Riegl a fost întîiul istoric al artelor, care şi-a dat cu toată claritatea necesară seama de împrejurarea că arta diverselor timpuri şi locuri nu zace pe o singură linie de evoluţie a capacităţii artistice, ci e condiţionată de o diversitate a orientării artistice. Această strămutare de perspectivă echivalează în estetică cu o răsturnare de valori. Noul unghi de vedere n-a rămas fără înrîurire asupra istoriografiei artelor. Critica artistică s-a adaptat unghiului, acceptând în genere să considere arta unei anume epoce potrivit unor valori imanente ei. Dar Riegl mai are o însemnătate întru cît a bănuit şi rolul, ce-l joacă „sentimentul spaţiului", în determinarea unui stil. Riegl, vorbind bunăoară despre arhitectura egipteană, atribuie sufletului egiptean un fel de „sfială de spaţiu", sentiment, care ar sta la baza arhitec-turii din Valea Nilului. Această „sfială de spaţiu" iese la iveală în arhitectura egipteană mai ales acolo unde interesele practice sau rituale cereau spaţii închise de proporţii mari. Egipteanul stăpînit de sfiala caracteristică umple aceste spaţii cu columne dese şi grele, care anulează complet impresia spaţială (A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Wien, 1901, pag. 22). în diferenţierea sentimentului spaţial, atît Riegl (cît şi Worringer de altfel) nu ajung decit pînă la cele două forme, una pozitivă şi una negativă. După aceşti autori ar exista un sentiment al spaţiului ca atare, şi un sentiment cu semn negativ, care ia înfăţişarea unei sfieli" faţă de spaţiu.

Pornind de la altfel de izvoare şi pe temeiul unui alt material documentar, Frobenius diferenţiază într-un sens mai pozitiv sentimentul spaţial. Frobenius, întemeietorul nediscutat al morfologiei culturii, pune problema sentimentului spaţial ca factor generator de „cultură", într-un fel si mai pozitiv şi mai amplu decît Riegl sau Worringer. Concepţia despre fizionomia culturilor si despre geneza lor, condiţionată totdeauna de un anume „sentiment al spaţiului", şi-a dezvoltat-o Frobenius mai cu seamă în marginea culturilor de fază etnografică, din continentul african. Frobenius, spre a ajunge la teoria sentimentului spaţial ca factor generator de cultură, n-a pornit atît de la problema perspectivei sau de la tratarea spaţiului în arhitectură, ca istoricii artelor, cît mai ales de la conţinutul legendelor, al poeziei epice, sau al imaginilor cosmogonice ale primitivilor. (Dar a luat, fireşte, în considerare şi artele plastice.) Nu putem intra aici în vasta operă de etnolog a lui Frobenius, descoperitorul profund al sufletului african. Lucrările sale de sinteză şi de cercetător, materialul muzeal colecţionat, fac desigur epocă frumoasă în etnologie. Descoperirile cu privire la legendele, arta, obiceiurile şi întocmirile sociale ale triburilor africane, nu mai puţin şi descoperirile arheologice şi geologice, toate în spiritul unor vaste construcţii de morfologie culturală, fac din opera si din viaţa lui Frobenius, unul din cele mai interesante şi fecunde momente ale veacului. Suflet dozat din curiozitate savantă şi sete de aventură, din pasiune pentru detalii şi din înclinare spre aperşu-ul luminător de străfunduri, Frobtnius rămîne nu numai un exemplu de îndrăzneaţă strădanie şi generozitate înţelegătoare, ci şi ca un iniţiator de remarcabile concepţii filosofice, indiferent dacă acestea vor rezista sau nu timpului. Numele lui Frobenius era însă cunoscut doar printre specialişti, cînd Spengler a fost lansat pe piaţa literară cu un lux de discuţii destinate să facă din el cel mai popular gînditor al deceniului. Spengler nu făcea totuşi decît să dezvolte concepţia fundamentală despre cultură a lui Frobenius, referindu-se cu deosebire la cîteva culturi istorice

monumentale. Pentru amîndoi, „cultura" este un „organism de ordin superior", aceasta nu în sens metaforic, ci sub unghi realist. Cultura e, după concepţia lui Frobenius şi Spengler, un organism independent, mai presus de oameni. Concepţia aceasta atrage după sine o seamă de consecinţe, de multe ori identice la ambii gînditori.

înainte de a ne expune părerile despre substratul unui stil cultural, regional, personal sau colectiv, ne simţim datori să precizăm contribuţiile lui Frobenius şi Spengler la această problemă. Frobenius şi Spengler, aşezînd deopotrivă în centrul generator al unei culturi un anume sentiment al spaţiului (acesta ar fi, aşa-zicînd, „sămînţa" culturii), sunt îndrumaţi spre păreri cu totul asemănătoare despre „simbolurile spaţiale" ale diverselor culturi. Ambii gînditori dezvoltă concepţia, că un anume spaţiu structurat într-un anume chip poate fi privit drept simbol al unei anume culturi. Simbolismul acesta e o consecinţă firească a teoriei morfologice, care diferenţiază culturile în perspectiva exclusivă a sentimentului spaţial. Frobenius taie şi îngrădeşte două foarte extinse arii în complexul spiritual al Africei, corespun-zînd unor mari culturi, care sub cele mai multe aspecte manifestă particularităţi diametral opuse:

1. Cultura hamită, şi 2. Cultura etiopă. Luată în parte, fiecare dintre aceste culturi ar fi condiţionată şi dominată de alt sentiment al spaţiului; ceea ce înseamnă că fiecare ar putea să fie simbolizată prin alt spaţiu. Aşa-numita cultură hamită este după concepţia lui Frobenius caracterizată prin sentimentul unei îngustimi sufocante. Spiritul hamit, în genere pătruns de spaimă în faţa puterilor demonice şi ale morţii, se desfăşoară într-un spaţiu specific, strimt şi apăsător, care predispune la disperare şi fanatism. Creaţiunile artistice, cosmologice, spirituale şi sociale, ale duhului hamit, implică un spaţiu închis, spaţiul limitat de-o boltă cosmică, spaţiul-peşteră. Deosebit de caracteristic pentru spiritul hamit este sentimentul deprimant al fatalităţii inexorabile, cu un ventil în magia făcătoare de minuni. Spiritul etioj), generator şi el de complexă cultură, mai ales în centrul Africei, implică prin tot felul său, prin creaţiile sale spirituale, spaţiul infinit, nelimitat. Spiritul etiop e mistic, vegetativ, fără spaimă în faţa morţii şi de-o pronunţată libertate interioară. Spiritul etiop are privirea largă şi se complace în sentimentul uaiunii cu toată firea. Aceasta e diferenţierea sentimentului spaţial la care Frobenius revine necontenit: sentimentul infinitului şi sentimentul peşterii cosmice. Aceste sentimente spaţiale, care pătrund culturi întregi, determinîndu-le pînă în ultimele structuri, nu sunt de altfel caracteristice numai pentru continentul african. Europeanul, occidentalul, trăieşte după Frobenius în sentimentul infinitului, cîtă vreme orientalul, asiatul, trăieşte, în genere, în sentimentul peşterii, sau al spaţiu-lui-boltă (vom vedea mai tîrziu cît de greşită e această generalizare) .

Spengler a dezvoltat în cunoscuta sa operă de filosofic culturală Der Untergang des Abendlandes, pînă la exces, acest simbolism spaţial, încercînd, după cum spuneam, aplicaţii asupra culturilor istorice monumentale. Să vedem cum.

Trei sunt culturile de care Spengler se ocupă cu osebire: antică, occidentală şi arabă. Spengler acordă culturii antice atributul apolinicului. Cunoaştem semnificaţia încărcată de linişte şi de vis a acestui cuvînt, încă de la Nietzsche, care încerca să lămurească fenomenul, clar şi adînc în acelaşi timp, al tragediei greceşti, prin dubla tendinţă a apolinicului şi a dionisicului. Apolinicul, ca principiu al individuaţiunii, al existenţei corporale limitate şi dionisicul ca principiu al cufundării muzicale şi orgiace în esenţa metafizică, iraţională, a existenţei, sunt, după Nietzsche, cele două izvoare, ale căror ape s-au amestecat în vechea tragedie grecească. Spengler, încercînd un cornentar şi o sinteză asupra creaţiunilor culturale antice, înlătură dionisicul şi păstrează numai apolinicul. „Corpul", material, stingher, limitat, palpabil şi veşnic prezent, despoiat de orice perspective, sieşi îndestulător, e simbolul de căpetenie al sufletului apolinic, care a creat cultura antică. Dionisicul eliminat printr-un caz dogmatic, specific spenglerian, din explicaţia culturii antice, reintră în deplinele sale drepturi, lărgit şi întrucîtva modificat, în comen-tarul durat din splendidele construcţii teoretice, în marginea culturii occidentale. Sufletului occidental îi revine, după Spengler, epitetul „faustescului" (un fel de „dionisic" remaniat). Sufletul faustian a creat o cultură al cărei simbol e spaţiul infinit tridimensional. Apolinică este aşadar de pildă statuia grecească a omului gol, sau geometria lui Euclid cu figuri şi forme închise; faustiană e de ex. arta „fugei" muzicale, sau matematica infinitului mare sau a infinitului mic. Apolinică e pictura, care redă corpuri bine conturate (fresca lui Polygnot), faustiană e pictura care plăsmuieşte, din lumină şi din umbră, spaţii perspectivice (Rembrandt). Apolinică e în genere existenţa grecului, care-şi numeşte eul

„soma" (corp) şi căruia îi lipseşte propriu-zis sufletul de mari evoluţii interioare şi cu aceasta şi „istoria". Faustiană e în genere o existenţă trăită profund conştient, care se priveşte pe sine însăşi şi se cufundă în sine cu veşnic şi infinit nesaţiu; faustiană e cultura memoriilor, a reflexiilor, a perspectivelor în timp şi în spaţiu, a expansiunilor în toate domeniile şi a problematizărilor fără capăt.

Spengler admite pentru orice cultură, ca substrat, un suflet; iar pentru felul de a se manifesta al acestui suflet, un simbol spaţial. Simbolul spaţial al modului apolinic ar fi: corpul. Iar simbolul spaţial al modului faustian ar fi: infinitul tridimensional.

Spengler vorbeşte despre mai multe culturi care s-ar fi desfăşurat pînă acum pe globul terestru: egipteană, babilonică, indică, chineză, antică (grecească), arabă, maya, occidentală, rusească. Dintre acestea, cultura maya (America) riu s-a putut dezvolta pînă la capăt, fiindcă a fost ucisă în floare, sugrumată în zenit, sau pe aproape, prin invazia spaniolilor creştini. (Ce accente patetice nu găseşte Spengler, cînd vorbeşte despre această cea mai mare crimă, ce s-a făcut în istorie!) Cultura occidentală mai are în faţă o perioadă de construcţii civilizatorice, de cezarism şi de pesimism sceptic, înainte de a intra definitiv în faza agonică; iar cea rusească îşi trăieşte de abia zorile mult făgădui-toare. Spengler nu desfăşoară în sintezele sale culturale decît trei din aceste culturi: antică, occidentală şi pe cea arabă, de-a cărei descoperire, în toată amploarea ei, e îndeosebi mîndru. Despre celelalte culturi, Spengler ne dă mai mult schiţe vag şi aproximativ înseilate, sugestii de abia şoptite, indicaţii din cîteva linii şi uneori nici atît. „Simbolurile spaţiale", la care s-ar reduce diferitele culturi, le găsim resfirate în cartea despre Prăbuşirea apusului. Le spicuim. Sufletul magic al culturii arabe ar avea ca simbol spaţial peştera boltită (acest fel de spaţiu e inerent arhitecturii cu cupole, ca şi cosmologiei creştine despre cerul rotunjit peste pămînt. După părerea lui Spengler creştinismul, de la anul 1 la 900 e o formaţiune în cadrul culturii arabe. Pe pămînt european-occidental creştinismul, asimilat sufletului faustian, devine de fapt cu totul altceva, decît ceea ce fusese înainte). Un alt simbol spaţial se atribuie culturii egiptene: „Sufletul egiptean se vedea călătorind pe un drum al vieţii îngust şi neîndurat, asupra căruia trebuia cîndva să dea socoteală judecătorilor morţii... Existenţa egipteanului este aceea a unui călător pururea în aceeaşi direcţie; tot limbajul formulei culturii sale slujeşte la concretizarea acestui unic motiv. Simbolul său originar se poate... cel mai bine circumscrie prin cuvîntul «drum»" (Unter-gang des Abendlandes, 1923, pag. 244). Piramidele reprezintă un spaţiu ritmic articulat, prin care treci ca pe un drum tot mai îngust, -pînă în camera mortuară.

Printr-un alt simbol spaţial s-ar caracteriza cultura chineză. E izbitor faptul că nicăiri peisajul nu e în aceeaşi măsură parte integrantă a arhitecturii ca la chinezi. „Templul nu e o clădire izolată, ci o construcţie, pentru care colina şi apa, arborii şi florile şi pietrele, într-un anume fel tăiate şi aşezate, sunt tot atît de importante, ca si porţile, zidurile, podurile." Un alt simbol stabileşte Spengler pentru cultura rusească. Culturii ruseşti, care e de-abia la început şi care se exprimă încă în forme de multe ori străine de sufletul său, Spengler crede a-i fi găsit un simbol în nemărginitul „plan" (în analogie cu stepa). Pentru celelalte culturi, Spengler nu indică simbolurile. Iată tabela simbolurilor spengler iene:

Cultura antică: corpul izolat.

Cultura occidentala: infinitul tridimensional.

Cultura arabă: peştera (bolta).

Cultura egipteană: drumul labirintic.

Cultura chineză: drumul în natură.

Cultura rusească: planul nemărginit 1.

Faţă de Frobenius, care nu cunoaşte decît un spaţiu infinit şi un spaţiu-boltă, trebuie să recunoaştem că Spengler duce mult mai departe diferenţierile, în orice caz, situaţia teoretică creată prin meditaţiile, intuiţiile şi construcţiile morfologice ni se pare foarte bine sezisată şi pătrunzător rezumată din partea lui Worringer în citatul, ce l-am dat. Bilanţul are un aspect de-o precizie ireproşabilă: morfologia culturii nu mai înţelege „spaţiul", în spirit kantian, ca un apriori absolut şi constant al intuiţiei umane, ci ca un act creator al sensibilităţii, variabil, ca şi diversele culturi. Teoria morfologică despre intuiţia variabilă a spaţiului, aşa cum ea a fost formulată din partea unui Frobenius sau Spengler, se poate pe bună dreptate opune teoriei kantiene. Situaţia astfel definită ne deschide însă dintr-o dată

1. Examinînd „orizonturile spaţiale" specifice diverselor culturi, noi am ajuns la rezultate mai

variate, astfel culturii babiloniene îi atribuim: spațiul geminat, culturii chineze: spațiul din rolocoale, culturii greceşti: spațiul sferic, culturii arabe: spațiul per-delat, culturii româneşti populare: spațiul ondulat, etc. (a se vedea Religie şi spirit, 1942, Şi Ştiință şi creație, 1943).

posibilitatea de a purcede la critica teoriilor. Să însemnăm înainte de toate că cele două teorii implică, dincolo de fațadele lor, şi un fond de supoziții identice. In adevăr, teoria morfologică şi teoria kantiană despre intuiția spațiului, opunîndu-se, trebuie să aibă şi un temei comun, pe care înfloreşte opoziția. Care este suprafața de temelie identică, sau frontul comun al acestor teorii adverse?

Morfologia culturii înțelege intuiția spațiului — întîi, ca un factor dominant, exclusiv determinant şi de putere simbolică a! unei culturi sau al unui stil. Şi al doilea: ca un act creator al sensibilității conştiente. Această de a doua propoziție ne apropie de Kant: intuiția spațiului e act creator al sensibilității conştiente! N-o înțelegea şi Kant la fel? Deosebirea e numai că morfologii concep acest act creator drept variabil, cîtă vreme, după Kant. acest act ar fi constant şi absolut. Ambele teorii se definesc şi se precizează însă deopotrivă în legătură cu sensibilitatea conştientă. Teoria morfologică situează simțămîntul spațiului sau intuiția variabilă a spațiului în întregime în domeniul „conştiinței"; şi poartă o vădită pecete kantiană: intuiția spațială e privită ca act creator. După cum ni se va descoperi mai la vale, se întîmplă să ne găsim aici tocmai în fața acelor supoziții teoretice, din care pornesc în cele din urmă toate dificultățile teoriei morfologice. Contribuția noastră la explicația fenomenului „stil" consistă în faptul fundamental că introducem, în problematica aceasta, factorul inconştientului în toată amploarea cuvenită, adică nu numai ca un fapt liminar, ci ca mărime cu totul pozitivă. Cu aceasta cîşti-găm perspective teoretice noi, la care n-au apelat nici morfologia şi nici kantianismul, spre a ieşi din greutățile, ce li se fac sau li se pot face. Baza teoriei noastre este în genere teza că pe plar. inconştient avem de a face cu conținuturi şi structuri psihice eterogene față de cele din ordinea conştiinței şi în special supoziția, că inconştientul posedă orizonturi proprii, care sunt cu totul altele, decît cele ale conştiinței.

Să acordăm cuvîntuîui „orizont" acelaşi sens elementar, de care termenul se bucură în uzul cotidian. Acest sens poate fi mai curînd arătat cu degetul decît definit. Tot ce e, într-un fel sau altul, „obiect" al conştiinței, se situează într-un orizont „spațial" sau într-un orizont „temporal". Spațiul şi timpul sunt cele două orizonturi concrete ale conştiinței, înțeleasă ca o despicare polară de „subiect" şi „obiect". ‚Să fixăm atenției noastre înainte de toate acest fapt: în calitate de cadre ale peisajului, în care se găseşte central situat subiectul conştient, aceste orizonturi au un caracter intuitiv-indefinit. Structura şi forma spațiului sau a timpului e dată şi hotărîtă în fiecare clipă de textura ca atare a peisajului, material sau psihologic, în calitatea lor de cadre intuitive ale obiectelor sensibile, aceste orizonturi sunt factori în mare grad indeterminați, care se înmlădiază oarecum după conținutul lor concret si care dobîndesc doar prin această mlădiere forme mai precise! Aceste orizonturi ale sensibilității sunt mărimi indefinite şi absorbite ca atare de conținutul şi conformațiile peisajului, pe care ele îl încadrează. Sfătuim cititorul să-şi ridice în conştiință cu toată precizia acest fapt. Ca medii intuitive ale obiectelor sensibile, aceste orizonturi înglobează structurile şi fizionomia peisajului ; acolo unde aceste orizonturi ar trebui să ni se prezinte în propria lor structură, ele sunt prezente pe planul sensibilității concrete oarecum ca un apostrof. Spațiul şi timpul, ca forme de sine stătătoare, au pe planul sensibilității concrete o existență apostrofică. Aspectele se schimbă cînd trecem pe planul imaginației, în imaginația noastră aceste orizonturi obțin forme şi structuri mai determinate, în imaginația noastră, mediul spațial bunăoară poate să ia înfățişarea vizionară a infinitului tridimensional, sau a unei sfere precise, adică forme determinate, pe care acelaşi mediu spațial nu le are ca simplu cadru al peisajului sensibil. Ipoteza, la care vom recurge pentru a lămuri anume fenomene stilistice, este că inconştientul uman atribuie spațiului şi timpului structuri şi forme foarte determinate în asemănare cu in-determinația şi plasticitatea capricioasă, care caracterizează spațiul şi timpul pe planul sensibilității conştiente. Dacă ni se îngăduie să întrebuințăm, cu oarecare libertate şi în duhul nevoilor momentane, termeni kantieni, poziția ipotetică, ce o luăm, echivalează cu afirmația: nu numai sensibilitatea conştientă, ci şi inconştientul îşi are formele sale de intuiție; formele acestea sunt însă pe cele două planuri: inconştient şi conştient, cu totul eterogene. Ori dacă inconştientul posedă în adevăr orizonturi proprii, distincte, se pune numaidecît întrebarea: cum vom putea să scoatem la lumină aceste orizonturi, bănuite a aparține inconştientului? Răspunsul, după

preparativele teoretice de care ne-am îngrijit, nu prezintă greutăţi. Nu e nevoie de nici un efort deosebit pentru a pune în evidenţă aceste orizonturi inconştiente. Ele uşurează examenul nostru, apărînd oarecum singure în conştiinţă, graţie acelui proces, pe care l-am numit „personanţă". Atenţia ne e abătută mai ales spre creaţia spirituală cu conţinuturile ei, care avându-şi rădăcinile în inconştient şi izbucnind din tainiţele regiunii, e destinată, credem, să ne trădeze ceva din substanţa şi orizonturile secrete ale acestuia.

In această perspectivă a inconştientului, înzestrat ex supositione cu orizonturi şi structuri personante, rămîne să arătăm:

1. Care sunt dificultăţile, ce se pun în calea teoriei morfologice despre „sentimentul spaţiului", ca exclusiv substrat determinant al „stilului".

2. Cum se înlătură aceste dificultăţi prin teoria „orizonturilor inconştiente".

In aceeaşi perspectivă a inconştientului rămîne pe urmă să arătăm, care sunt ceilalţi factori, nu mai puţin importanţi, dar tot inconştienţi, care determină fenomenul stilului. Teoria morfologică s-a limitat exclusiv la comentarii în jurul factorului spaţial. Se va vedea că teoria despre sentimentul spaţiului, ca substrat unic şi global al fenomenului stil, e cu totul insuficientă şi tot aşa se va vedea că problematica stilului e mult mai complexă decît şi-au închipuit-o cercetătorii de pînă acum.

ÎNTRE PEISAJ ŞI ORIZONT INCONŞTIENT

Teza despre „sentimentul spaţiului", la care recurge morfologia pentru fundamentarea culturii, pluteşte în oarecare nebulozitate metafizică. Morfologia priveşte „cultura" drept „organism" independent, cu desăvîrşire autonom şi de un ordin superior tuturor soiurilor de organisme cunoscute. Poate fi un anume „sentiment al spaţiului" sămînţa, din care creşte un asemenea organism? Un organism e un fapt extrem de complicat, iar „sămînţa" ştim de asemenea că nu e un lucru simplu. Poate avea un sentiment „al spaţiului" funcţia unei seminţe? Ni se pare că ajunşi la acest punct, suntem simţitor cuprinşi de vîrtejul unei nebuloase, care refuză să se contureze. Probabil că şi morfologii sunt încercaţi de acelaşi simţămînt al vidului si nesiguranţei, sau cel puţin de sim-ţămîntul unei transparenţe împăinjenite. De aci poate încercarea lor, exagerată într-un fel, de a relua degrabă un contact excesiv cu vizibilul, în adevăr, teoria morfologică, plutind în esenţa afirmaţiilor ei, într-o negură metafizică, ni se prezintă în alte privinţe sub un aspect aproape vulgar-naturalist, amintind de aproape cunoscutele teorii despre mediul fizic si geografic al culturilor. Morfologia ţine anume să aducă în dependenţă „viziunea spaţială", specifică unei culturi, de „peisajul", în care apare această cultură. Cu aceasta, morfologia recade, fărăsă-şi dea seama, de la nivelul înalt şi anevoie cucerit al filosofiei culturii la cel al teoriei mediului, profesată cu un ostenitor lux de argumente în veacul trecut. Ar fi neapărat imprudent să tăgăduim legăturile felurite dintre anume aspecte ale unei culturi şi peisajul, în care ea apare. Aici ne mişcăm însă pe un plan de adîncimi şi ne interesează factorii, care determină un stil, adică consecvenţele de structură intimă a unei culturi, sau a unor creaţiuni spirituale, iar nu aspectele de suprafaţă ale lor. Nu facem opoziţie de dragul opoziţiei şi ne-am da bucuros asentimentul la trecerea de la un nivel de cercetare la altul, dacă ni s-ar arăta măcar o umbră de echivalenţă între peisajul unei culturi şi viziunea spaţială specifică a acestei culturi. Viziunea spaţială ar urma să fie în cazul acesta cel puţin ecoul diluat, sau reproducerea schematică a peisajului, în care apare cultura. Dacă încercăm să închipuim o asemenea echivalenţă, ne lovim numaidecît de grave şi iremediabile obstacole. Trimitem la exemple.

Morfologia afirmă bunăoară că viziunea spaţiului specifică culturii hamite sau arabe ar fi aceea a „spaţiului-boltă". Să admitem pentru un moment că este aşa. Ceea ce nu prea putem înţelege este relaţia, enunţată ipotetic, între această viziune spaţială şi peisajul firesc al culturii hamite. Sau, mai bine zis, necesitatea unei asemenea conexităţi. De ce adică viziunea spaţiului-boltă a trebuit să apară numaidecît în peisajul, în care a crescut şi s-a dezvoltat cultura hamită? Răspunsul morfologiei ar putea să fie: viziunea spaţiului-boltă a apărut în peisajul geografic, căruia i s-a anexat prin împrejurări istorice cultura hamită, fiindcă viziunea spaţială în chestiune e acolo obsedant sugerată de o deosebit de acută imagine a cerului boltit. Oricît de îngăduitori am fi, un asemenea răspuns ni s-ar părea cel puţin naiv. Ceruri boltite se găsesc, din întîmplare, pretutindeni, dar nu se găseşte pretutindeni viziunea spaţiului-boltă, ca factor determinant al unei culturi! Relaţiunea, construită de morfologi între „peisaj" şi „viziune spaţială", nu

rezistă unui examen mai insistent. Cum. să înțelegem, de pildă, mai departe legătura dintre viziunea spațială a culturii antice grecești (corpul limitat) şi peisajul, în care s-a dezvoltai această cultură? Prin care din aspectele sale ar oferi adică acest peisaj elenic, aşa cum îl ştim, cu marea şi cu limanurile sale, împrejurări, mai prielnice decît peisajele de aiurea, pentru plămădirea viziunii spațiale în chestiune? Să confruntăm toate viziunile spațiale, din tabela spengleriană, cu peisajele corespunzătoare diverselor culturi. O legătură necesară între peisajul, în care apare o cultură, şi viziunea sa spațială specificată, nu e de întrezărit în nici unul din cazuri. O excepție ar părea poate legătura, ce se face de ex. între stepa rusească şi viziunea specifică a „planului infinit". Dar necesară nu e nici relațiunea aceasta. La capătul operației de apropiere se iveşte umbra aceleiaşi nedumeriri: de ce n-ar fi putut în cele din urmă să agară pe stepa rusească şi o altă viziune spațială decît aceea a planului infinit? Peisajul, de astă dată stepa, nu constituie la drept vorbind, în nici un chip vreo rezistență, menită să zădărnicească iscarea în acelaşi loc a unei alte viziuni spațiale, cum ar fi, spre exemplu, aceea a infinitului tridimensional, In situația dată, ne-am deda deci unui joc de fantazie de o nedemnă sărăcie, socotind viziunea spațială imanentă unei culturi drept simplă sublimare schematică sau drept simplă diagramă a peisajului, în care apare cultura. Cert lucru, uneori peisajul poate să fie un moment prielnic, care să înlesnească plămădirea unei anume viziuni spațiale. (Stepa rusească — planul infinit.) Dar tot aşa de adevărat e că în unul şi acelaşi peisaj ar putea să apară viziuni spațiale cu totul diferite (în stepa rusească ar fi putut să se ivească tot aşa de bine şi sentimentul spațial al infinitului tridimensional). Ceea ce trebuie să dea serios de gîndit e însă faptul că uneori poate să existe o vădită incongruență de structură între peisajul unei culturi şi viziunea sa spațială specifică. Dacă vom izbuti să dovedim aceasta cu exemple, se va evidenția că orice încercare, de a face vreo conexiune prea strînsă între peisajul unei culturi şi viziunea sa spațială, e caducă. O altă întrebare rămîne totuşi în picioare: ce reprezintă viziunea spațială dacă ea nu este numai diagrama peisajului? întrebarea, oricît ne-ar apropia de obscurități liminare, nu poate fi ocolită. Viziunea spațială trebuie să fie în ultima analiză, reflexul unor profunzimi sufleteşti, sau un fel de emisiune pe plan de imaginație a unui prim fond spiritual al nostru. Se pare că inconştientul, individual sau colectiv, îşi durează un orizont, o perspectivă sub presiunea, esenței sale native. Un orizont de o anume structură e proiectat, din partea inconştientului, ca o prelungire firească a sa, în mediul în care inconştientul trebuie să se realizeze, într-un astfel de orizont inconştientul îşi găseşte o întîie concretizare a posibilităților sale latente, o perspectivă, care înseamnă o desfăşurare firească a sa, si fără de care el nu poate trăi. La baza aşa-numitului sentiment spațial specific al unei culturi sau al unui complex de crea-țiurii spirituale, individuale ori colective, stă, după părerea noastră, un orizont sau o perspectivă, pe care si-o creează inconştientul uman, ca un prim cadru necesar existenței sale. Nu numai sensibilitatea conştientă posedă un orizont spațial, ci şi inconştientul posedă un asemenea orizont. Asupra utilității explicative a acestei „dublări" ne vom lămuri numaidecît. Să notăm înainte de toate că există o importantă diferență între conştiință şi inconştient în ceea ce priveşte raportul lor față de orizonturile, ce li s-au hărăzit. Sensibilitatea conştientă e obiectiv îndreptată spre peisaje, dar nu structural solidară cu ele; sensibilitatea conştientă îşi schimbă adică după plac orizontul. Nimic nu o leagă în privința aceasta. Inconştientul, durîndu-şi o perspectivă sau un orizont, se solidarizează cu el, ca si cu un cadru organic al său.

Inconştientul, supus unui sens unic, e constituit şi structurat în aşa fel, că nici nu poate să existe decît într-un anume orizont spațial, asupra căruia se fixează ca asupra unei părți integrante a ființei sale. Din momentul în care inconştientul unui ins si-a găsit o întîie categorică expresie într-un anume orizont spațial, totdeauna structurat într-un anume chip şi nu altfel,conştiința insului se poate deplasa prin orice peisaje, oricît de diverse; în pofida împrejurărilor caleidoscopic schimbătoare, conştiința insului va fi pătrunsă de rezonanțele adînci şi grave ale orizontului său inconştient unic, persistent. De ecourile orizontului inconştient se vor resimți permanent creațiile spirituale ale insului, indiferent de peisajele, în care el e vremelnic statornicit. Operăm astfel o distincție adînc tăiată: un lucru e orizontul de peisaj multiplu şi divers al conştiinței, şi străin de aceasta ca orice obiect; şi cu totul altceva e orizontul spațial unic al inconştientului, ca parte integrantă şi organică a acestuia. Această disociere de orizonturi, aparținînd celor două planuri ale vieții, ne va înlesni înțelegerea unui şirag de fenomene. Teoria noastră despre orizontul spațial al inconştientului, ca factor cu totul deosebit de orizontul spațial al conştiinței, explică întîi — de ce în unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste culturi cu sentimente spațiale diferite, şi al doilea — de ce în peisaje, de conformații şi profiluri cu totul diferite, poate să se mențină indefinit timp

o cultură de o unică şi permanentă viziune spaţială. Relaţiunea dintre peisaj şi viziune spaţială nu e aşa de simplă şi fără echivoc, cum au imaginat-o morfologii. Relaţiunea în chestiune comportă tot felul de variante, a căror semnificaţie depăşeşte de fiecare dată pe aceea a echivalenţei. Peisajul poate, ce-i drept, să se integreze de la sine, fără fricţiuni, neted, într-un angrenaj sufletesc, dar tot aşa peisajul ar putea să nu intre într-un asemenea angrenaj, rămînînd aci un corp străin, neasimilat, un simplu obiect exterior al conştiinţei, în sprijinul teoriei noastre despre orizonturile inconştientului, ca f actori pozitivi şi eficienţi, se pot aduce diverse fapte istorice şi etnografice. Să ne oprim un moment asupra faptului că în unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste, indefinit timp, culturi de viziuni spaţiale cu totul distincte. Fenomenul merită atenţia cuvenită faptelor de importanţă crucială, în căutarea exemplelor nu trebuie să mergem mai departe decît pînă în Ardealul nostru, această vatră etnografică de-o excepţională bogăţie. In acest peisaj, de mari focare şi dense interferenţe spirituale, poporul saxon rezistă de sute de ani alături de cultura populară românească, deun foarte înalt nivel, dedesubtul căreia desluşim de asemenea imponderabilul unei viziuni spaţiale nu mai puţin specifice. Identificăm în viziunea spaţială a poporului saxon pe aceea a europenilor apuseni, adică aceea în care s-a întrupat spiritul gotic, mistica libertăţii de nimic îngrădită, şi duhul dîrz, ingineresc, al unei gigantice lupte cu natura. Acest vast cadru organic si inconştient si l-a adus poporul saxon cu dînsul, chiar acu opt sute de ani de pe malurile Rinului. Viziunea spaţială românească, de altă parte, este aceea pe care o relevăm mai la vale.

Invităm cititorul să asculte o doină românească, să o supună unui examen interior, încercînd să şi-o închipuiască în corespondenţă cu una din amintitele viziuni spaţiale ale lui Frobenius sau Spengler. Operaţia nu va reuşi. Nu o dată ni s-a spus, din partea străinilor, care auzeau întîia oară o doină, că această muzică ar aduce cu cea rusească. Apropierea se făcea desigur sub înrîurirea întîiei impresii, si aprecierea e anterioară unei necesare familiarizări. De fiecare dată ne-am simţit obligaţi să respingem, ca inadecvată si insuficientă, comparaţia. Găsim anume că doinei noastre îi lipseşte înainte de orice fundalul, pe care de obicei îl presimţi puternic şi obsedant în dosul cînteeului popular rusesc: stepa, planul infinit. Doina posedă, ca fundal, un alt spaţiu: plaiul. Plaiul, adică spaţiul cu anume posibilităţi ritmice: un plan limitat,înalt, scurs în vale, cu zarea închisă, şi dincolo de zare iarăşi piept şi vale la infinit. Orizontul acesta este acela al unui infinit ondulat. Vorbim aici nu numai despre plaiul adesea amintit în poezia populară, precum în Mioriţa, ci mai ales despre plaiul neamintit cu cuvinte, din poezia şi muzica noastră populară, despre acel plai omniprezent, ca spaţiu sufletesc al cîntecului. Doina şi balada noastră au rezonanţa specifică a infinitului ondulat, întocmai cum un cîntec alpin, gîlgîitor multiplicat de propriile ecouri, nu se poate imagina fără de planurile verticale ale marelui munte, întocmai cum într-un cîntec de joc argentinian ghiceşti nemărginirea melancolică şi fierbinte a întinselor pampas, întocmai cum un ciardaş unguresc îl întregeşti, fără să vrei, cu planul neted al pustei, cu pusta care nu apasă ci-i un vast îndemn de descărcare, tot aşa complementul organic al doinei şi al baladei noastre — ni se pare „plaiul" . Plaiul, sau spaţiul ritmic alcătuit din podiş înalt şi vale. Sufletul românesc, care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers, care-i aparţine şi-l diferenţiază. Mersul acesta e un ritmic suiş şi coborîş. Starea sufletească, cea mai insistent cîntată în poezia noastră populară, e „dorul". Să se asemene o dată cuvîatul „dor" cu corespondentul său german „Sehnsucht". Cuvintele acestea au, fiecare, o fizionomie proprie; cu cît le asculţi mai de aproape, cu atît ele devin oarecum mai intraductibile. Abstract vorbind, cuvintele „dor" şi „Sehnsucht" denumesc desigur aceeaşi stare sufletească, dar sensul lor intim diferă de sensul lor comun, de circulaţie. „Dorul" ni se pare mai naiv, mai sănătos, mai organic, decît „Sehnsucht"-ul. Ga semnificaţie „Sehnsucht"-ul poartă accentul unui vag sentimentalism. Raportate mai ales la orizonturile spaţiale implicate, cuvintele acestea dobîndesc înţe-lesuri, care diferă simţitor unul de celălalt. „Sehnsucht"-ul cuprinde un mai larg gest al depărtării şi presupune ca fundal infinitul tridimensional, un infinit, dacă voiţi de esenţă romantică. Cîtă vreme „dorul" e colorat mai ales de năzuinţa de a depăşi orizontul închis al văii sau al dealului. (Se ştie cît de frecvent e în poezia noastră populară motivul anexat dorului: „dealul să se schimbe în şes".) Spaţiul imaginar, despre care vorbim, îl presimţim nu numai în doină şi în baladă, ci şi în alte creaţiuni ale sufletului românesc. Acest spaţiu e chiar unul din factorii dominanţi în structura acestuia. Ceva din legănarea lentă şi din rotunda zare a plaiului, ceva din ritmul fără violenţe al dealului şi al văii, ghicim şi în jocurile noastre. Să se compare ritmul domol şi elementele formale ale unui dans tipic românesc, monoton legănat, cu nebunia nesatisfăcută şi fără soluţie a unui dans rusesc, jucat aproape de pămînt,

dansatorul voind parcă să devină una cu stepa. Dansul nostru e dansul lent al unui om, care suie şi coboară, chiar şi atunci cînd stă pe loc, sau al unui om definitiv legat de infinitul ritmic alcătuit din deal şi vale, de infinitul ondulat. Nu e locul să intrăm în amănunte şi în descrierea lor, avem însă convingerea că în sprijinul viziunii spaţiale, ce o relevăm, se pot aduce exemple edificatoare din cele mai disparate domenii ale vieţii populare. Casele în apus manifestă tendinţa creşterii în sus,în dreaptă potrivire cu verticala sentimentului ceresc, stăpînitor acolo. Casele în Rusia, cele de la ţară, manifestă mai mult tendinţe orizontale, ca şi planul interior al vieţii ruseşti. Casa românească nu urmăreşte exclusiv, sau ostentativ, nici verticala, nici orizontala, ci pe amîndouă în stăpînită îmbinare şi armonie, căci cadrul ei spaţial (dealul-valea) nu îngăduie ipertrofia unei tendinţi in dezavantajul celeilalte. Cultura populară românească (poate şi cea balcanică în genere) posedă aşadar şi ea o viziune spaţială specifică, care ia forma determinată a infinitului ondulat. Să numim acest cadru inconştient al vieţii noastre: „spaţiu mioritic".

În Ardeal coexistă cu alte cuvinte, graţie substanţelor umane care umplu peisajul, viziunea spaţială gotică, a infinitului tridimensional, şi viziunea mai răsăriteană şi mai vegetativă a spaţiului mioritic. Saxonul transplantat de aiurea şi-a înălţat în duhul unui sever extaz turnurile de piatră — săgeţi gata de a porni spre cer —, iar alături, băştinaş trecător, închinat ducerii si întoarcerii, după cum porunceşte steaua sezoanelor, ciobanul valah, cîntîndu-şi din fluier doina, îşi creează atmosfera de veşnic suiş şi coborîş a spaţiului său mioritic.

În exemplul „spaţiului mioritic", ne-am simţit îndrumaţi spre amalgamarea orizontului inconştient cu peisajul. („Infinitul ondulat" cu „plaiul".) Această îmbinare nu înseamnă totuşi o confundare sau o identificare. Aci e vorba de un caz fericit în care „peisajul" intră fără rezistenţe într-un angrenaj sufletesc. „Peisa.-jul" îmbracă de fapt o semnificaţie secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanţei umane. Niciodată „plaiul", prin sine însuşi, nu ni s-ar descoperi cu semnificaţia unui „infinit ondulat", de accente sufleteşti. Că nu suntem de loc dispuşi a confunda cei doi factori, o arătăm prin sublinierea unui alt fapt, care are darul de a aduce de altfel în nou şi neplăcut impas teoriile morfologice. Faptul este următorul: un suflet, individual sau colectiv, poate să trăiască inconştient într-un anume orizont spaţial chiar şi atunci cînd peisajul real al vieţii sale cotidiane contrazice la fiecare pas structura spaţiului inconştient. Astfel avem motive să credem că de pildă românul trăieşte inconştient în spaţiul mioritic, chiar şi atunci cînd realmente vieţuieşte de zeci sau sute de ani pe bărăgane. Cîntîndu-şi doina, românul îşi evocă si pe şesurile natale, în permanenţă, duhul legănat al spaţiu-lui-matrice al său. Occidentalul, indiferent că trăieşte la munte sau la'şes, pe continent sau pe insule, în Europa, în America pau în Australia, în zone temperate, la tropic sau subtropic, se va păstra, prin atitudinile şi iniţiativele sale, în acelaşi orizont infinit, ca şi în ţara de obîrşie. Peisajul american sau australian nu l-au răzbit într-atît ca să-şi schimbe orizontul-matrice.

Faţă de o situaţie, atît de tulburătoare prin labilitatea şi sinuozităţile ei de-o parte, şi prin fixitatea ei aproape nefirească de altă parte, problema nu mai poate fi pusă în termenii aţipiţi ai teoriei mediului. Se impune o diferenţiere netă de concepte. Una e peisajul real, caleidoscopic, în care se aşază întîmplător un suflet, şi altceva e orizontul spaţial inconştient, menhir care rezistă tuturor intemperiilor. Orizontul inconştient, cu darul său de a străbate „personant" pînă în creaţiile spirituale de fiecare moment ale acestui suflet, e de o eficienţă neegalată de nici o materialitate. Intre peisajul real şi orizontul inconştient pot să se ţese uneori iţele subtile ale unui acord interior, de întregire, dar tot aşa între ele poate să se caşte un profund dezacord. Faptul, nu tocmai dosnic, că astfel de dezacorduri sunt cu putinţă şi chiar frecvente, n-a prea fost luat în seamă de morfologia culturii. Prin ceea ce problema esenţială a scăpat, nelichidată. Corespondenţa dintre o cultură şi peisaj se reduce în fond la un raport extrem de labil. Peisajul, singur, fără de orizonturile inconştiente, lămureşte fără îndoială bruma de aspecte exterioare, dar nu poate să explice nimic din structura intimă şi mai profundă a unui stil cultural. Dificultăţile, cu care luptă zadarnic morfologia, se înlătură sau cad de la sine, de îndată ce ne hotărîm pentru soluţia mai crudă de a tăia nodul cu sabia, şi de a admite că inconştientul nostru îşi are un orizont propriu, care e, sau poate fi cu totul altfel decît sunt orizonturile spaţiale de peisaj ale sensibilităţii conştiente. Să mai spunem că aici ne găsim în zona nepipăitului şi inefabilului? — că nu poţi să cobori pur şi simplu în gîrlici pentru a vedea aievea fantomele ce locuiesc în pivniţi? Trebuie o lungă deprindere a sensibilităţii stilistice spre a ghici aceste orizonturi inconştiente — din vibraţiile şi din accentele conştiinţei însăşi.

Afirmam mai sus că orizonturile inconştiente iau fiinţă şi se structurează sub presiunea unui primar apetit de cadru al spiritului. Nu e decît prea firesc ca aceste orizonturi să fie deci în mai mare măsură ale fiinţei noastre, decît sunt şi pot să fie vreodată orizonturile de peisaj ale conştiinţei. Orizonturile inconştiente ne reclamă în alt grad decît peisajul. Orizonturile inconştientului, oarecum inalienabile ,fac parte din fiinţa şi substanţa vieţii noastre, cîtă vreme orizonturile de peisaj ne ţin efemer legaţi doar printr-un sentiment oarecare, printr-o amintire, prin cine ştie ce obscur alean, sau prin nimic.

Cu enunţarea ipotezei despre existenţa unui orizont spaţial al inconştientului, ne găsim numai în tindanoii noastre teorii despre factorii care determină stilul unei culturi sau al unei spiritualităţi, individuale ori colective. Prin ancorarea acestei probleme în inconştient, perspectiva s-a lărgit,într-atît că întrezărim nu unul, ci un şir de factori, de egală însemnătate şi deopotrivă angajaţi în determinarea fenomenului „stil".

Cercetătorii, care au încercat să sondeze substraturile fenomenului stil, şi-au concentrat luarea-aminte aproape exclusiv asupra „sentimentului spaţiului". După destilarea acestui factor, teoreticienii s-au oprit, crezînd că deţin explicaţia totală a fenomenului. Totuşi, nu mai departe decît doctrina tradiţională despre formele sensibilităţii, sau experienţa de fiecare clipă, ar fi trebuit să le reteze suficienţa şi să-i silească la afirmaţii mai precaute. În afară de orizontul spaţial, conştiinţa posedă şi un orizont temporal. După consideraţiile de pînă aci ne simţim îndemnaţi, chiar si numai de duhul simetriei, să ne întrebăm dacă orizontul temporal nu comportă şi el, la fel cu orizontul spaţial,consideraţii în perspectiva inconştientului. Răspunzînd afirmativ, nu facem, desigur, decît să toarcem mai departe firul unei analogii ispititoare. Cerem cetitorului favoarea de a proceda cu noi alături la construcţie. Să admitem şi existenţa unui orizont temporal, inconştient! In virtutea postulatului nostru iniţial cu privire la inconştient, vom face afirmaţia că un asemenea orizont temporal inconştient nu trebuie să coincidă ca structură cu orizontul temporal al sensibilităţii conştiente. Teoreticeşte această dublare devine de fapt rodnică mai cu seamă dacă concepem orizontul temporal conştient şi orizontul temporal inconştient ca fiind cu totul eterogene, în adevăr, dacă ne orientăm după efectele sale personante, orizontul temporal inconştient nu oglindeşte de loc structura timpului fizic sau psihologic al sensibilităţii conştiente. Timpul sensibilităţii conştiente ni se înfăţişează ca un mediu omogen, cînd e înregistrat fiziceşte, iar psihologiceşte, în genere, ca o succesiune indefinită de momente indiferente, care trec cînd mai repede, cînd mai încet, după starea psihică doar a privitorului. Inconştientul înzestrează însă timpul cu accente şi-i atribuie oarecum o configuraţie. Momentele timpului, ca orizont al inconştientului, nu se succedează egale, sau amorf, pe unul şi acelaşi plan al unei curgeri fără tensiuni, ci se complică interior, dobîndind un fel de fizionomie sau profil. Dimensiunile timpului sunt: prezentul, trecutul, viitorul. Forma, ce o ia timpul ca orizont inconştient, atîrnă în cele din urmă de accentul, cu care inconştientul apasă asupra uneia din dimensiunile timpului. După cum accentul zace mai mult pe prezent, pe trecut sau pe viitor, sunt imaginabile tot atîtea orizonturi temporale de profil diferit, în această configurare a timpului se exprimă, ca şi în cazul orizonturilor spaţiale inconştiente, anume înclinări, preferinţe, şi o sete de cadru propriu, ale substanţei sufleteşti umane. Dacă ni se îngăduie să denumim metaforic principalele orizonturi temporale posibile, şi de profil divers, ale inconştientului, vom deosebi:

1. Timpul-havuz.
2. Timpul-cascadă.
3. Timpul-fluviu.

Să ne oprim cîte puţin lîngă fiecare din aceste profiluri. „Timpul-havuz" este orizontul deschis unor trăiri îndreptate prin excelenţă spre viitor. In cadrul acestui orizont temporal, se atribuie viitorului o valoare exclusivă şi dominantă, o suveranitate acapa-rantă, de care nu se bucură nici prezentul şi nici trecutul, care sunt privite cel mult ca trepte, într-o suire fără capăt. Acest fel de timp e trăit şi înţeles prin sine însuşi, indiferent de conţinutul său, de ceea ce se petrece în el, ca o ascensiune fără limite. Pentru sufletul, care trăieşte într-un asemenea orizont, timpul are, chiar numai prin realizarea sa, darul să înalţe necontenit nivelul existenţei. Timpul ar fi, graţie structurei sale ascendente, creator de valori tot mai înalte. Sufletul statornicit într-un asemenea orizont temporal gustă certitudinea, prin nimic demonstrată, dar nu mai puţin trăită, că totdeauna clipa următoare posedă prin ea însăşi semnificaţia unei înălţări faţă de ceea ce este sau a fost.

„Timpul-cascadă" reprezintă orizontul unor trăiri pentru care accentul supremei valori zace pe

dimensiunea trecutului. Timpul, prin el însuşi, şi deci cu atît mai mult prin ceea ce se petrece în el, înseamnă cădere, devalorizare, decadenţă. Clipa, ce vine, este, prin faptul doar că bate mai tîrziu, oarecum inferioară clipei antecedente. Timpul-cascadă are semnificaţia unei necurmate îndepărtări în raport cu un punct iniţial, învestit cu accentul maximei valori. Timpul e prin însăşi natura sa un mediu de fatală pervertire, degradare şi destrămare.

„Timpul-fluviu" îşi are accentul pe prezentul permanent. In această ipostază, timpul e considerat ca un mediu al unor realizări egale, care nu sunt nici mai valoroase, dar nici mai puţin valoroase decît au fost cele ale trecutului sau vor fi cele ale viitorului. Prezentul de ieri, de astăzi, de mîine, e privit de fiecare dată ca existînd pentru sine, sieşi suficient, nici treaptă spre ceva mai înalt, ceva fi, nici fază de disoluţie a unui ceva mai înalt, ce a fost. Timpul e, în oricare fază, concentrat în prezent. Astfel, în totalitatea sa, el reprezintă o curgere ecvaţională de clipe egal de preţioase. Timpul acesta e adunat cu totul în momentul de faţă, dar tot aşa în tot ce a fost sau poate deveni moment de faţă. Nici un moment nu există numai ca trecere spre celălalt moment, ci e scop în sine şi pentru sine.

Configurarea diversă a timpului consistă deci, înainte de toate, în faptul că i se imprimă o direcţie şi un sens unic, care e anterior oricărui sens fizic, vital, sau moral, dar despre care nune putem f ace decît o idee de a doua mînă, reflectată, simbolică. De aci nevoia de a recurge din capul locului la modele materiale, la metafore precum „cascada", „havuzul", „fluviul".

In istoria gîndirii umane, de multe ori poate mai dramatică decît cea a faptelor, s-au zămislit, concomitent cu tot atîtea treziri şi lărgiri ale conştiinţei, nenumărate concepţii metafizice despre existenţă. Ar fi interesant să se examineze odată raportul, în care se găsesc aceste concepţii metafizice f aţă de orizonturile temporale. Realitatea istorică ne confirmă degrabă bănuielile. Unul dintre orizonturile temporale inconştiente, despre care am amintit, sau vreun derivat al lor, ni se va dezveli totdeauna în dosul unei concepţii metafizice, despre existenţă, oarecare.

„Timpul-havuz" de ex. îl întrezărim ca fundal sau perspectivă secretă a culturii şi religiei ebraice, nu mai puţin însă şi ca fundal al diverselor metafizici europene. Timpul, în care se simte respi-rînd, trăind, sperînd, sufletul ebraic,îşi are accentul hotarît şi f ară ocol pus pe dimensiunea viitorului. In cadrul acestei perspective temporale, viitorul ni se revelează oarecum ca o dimensiune mesianică. Ceea ce am afirmat despre timp ca orizont inconştient, ca parte integrantă a unei substanţe sufleteşti, ne îndrituieşte la afirmaţiunea că pentru sufletul şi mentalitatea ebraică viitorul e mesianic, ca dimensiune temporală în sine. Viitorul e mesianic, nu fiindcă apariţia Mesiei a fost profeţită pentru viitor; situaţia ni se prezintă mai degrabă tocmai invers: în cadrul ebraic ceasul Mesiei a fost profeţit pentru viitor, fiindcă evreul, prin tendinţele lăuntrice şi prin structura sa sufletească este categoric orientat spre viitor. Evreul şi-a creat, datorită întregii sale firi sufleteşti inconştiente, un orizont temporal ascendent.

Acelaşi model de timp, timpul-havuz, îl surprindem ca un fel de substrat sau fundal într-o seamă de sisteme metafizice foarte caracteristice de altfel pentru cultura europeană. Iată cîteva asemenea sisteme, în concepţia lui Hegel, timpul este mediul, care mijloceşte Ideii, sau Divinităţii, realizarea dialectică în cadrul istoric. Timpul e mediul, de care se foloseşte Ideea, în mersul ei cadenţat, potrivit unor ştiute măsuri ritmice, pentru a se împlini istoriceşte, trecînd din „puneri" şi „opuneri" la tot mai vaste realizări sintetice. După Hegel, Ideea cu toată horbota ei abstractă, se complică şi se desfăşoară pe planul pur logic, în afară de timp. Dar faimoasa întoarcere la sine a Ideii, din înstrăinarea ce o sufere realizîndu-se ca „natură", întoarcere ce are loc sub semnul spiritului obiectiv, ca proces istoric, se realizează în timp. Timpul e deci scara suitoare a Ideii în întruchipările ei istorice sau drumul către sine însăşi al Divinităţii. Ca atare timpul are un sens unic, de jos în sus. Acelaşi „timp-havuz" este fundalul, pe care se desenează doctrina filosofică şi ştiinţifică a evoluţionismului, doctrina ce s-a bucurat la un moment de-o supremaţie nediscutată asupra opiniilor veacului al 19-lea. Hegelianismul şi evoluţionismul ştiinţific sunt cele două firme pe faţa secolului trecut. Reprezentanţii unuia si reprezentanţii celuilalt s-au înduşmănit cu entuziasm pueril, fără a-şi da seama că doctrinele lor sunt gemenii siamezi, prin care curge fără obstacole acelaşi sînge. Evoluţionismul închipuie devenirea lumii ca o trecere de la haos la un cosmos tot mai organizat, ca o trecere de la un nivel de echilibru inferior, la un nivel de echilibru superior. Lumea e cu atît mai eterogen organizată în sisteme stabile şi cumpănite, cu cît e mai avansată în timp. Timpului i se imprimă cu alte cuvinte virtuţi creatoare. Tot ce trăieşte în timp e supus unei complicatiuni interioare; existenţele îşi măresc pas cu pas diametrul finalităţii lor interioare. Tot ce trăieşte în timp e

împins înainte pe o scară infinită, ca îngerii pe scara lui lacob. Fazele trecute şi prezente nu sunt niciodată a se privi în sine, în chip izolat. Trecutul şi prezentul sunt numai trepte, împlinirea aparține viitorului. Nici o clipă nu este scop în sine; orice clipă e aservită clipei următoare, de mai înaltă demnitate decît cea trecută. Prin definiție timpul înseamnă intensificare crescîndă, amplificare neîntreruptă, de valori. Desigur că acest „timp-havuz" e şi substratul inconştient al tuturor ideilor progresiste. Credința în progres nu e decît una din concretizările posibile în perspectiva ascendentă a acestui model temporal. Cei mai mulți europeni, trăind în acest orizont, refuzați de trecut, scăpați de clipa aceasta, chemați de viitor, nici nu-şi pot închipui că ar mai fi posibile şi alte viziuni despre timp, şi eludează prin instinct orice problematică, ce ar putea naşte nedumeriri cu privire la veşnica ascensiune.

Astfel de viziuni, diferite de cea curentă, sunt totuşi posibile. „Timpul-cascadă" e bunăoară un asemenea orizont-fundal, propriu înainte de toate unui mare număr de doctrine, întru care s-a fră-mîntat duhul mediteranean spre sfîrşitul lumii antice. Să ne oprim pentru un moment lîngă acea complexă epocă de efervescență spirituală, de dezmetică şi factice ştiință, de luptă între Eros şi moarte, de asceză şi dezmățare, cunoscută îndeobşte sub numele de „elenism". Caracteristice veacului sunt cu osebire sistemele gnostice şi neoplatonice. Să însemnăm că e vorba despre o mulțime amețitoare de sisteme, scoale, rituri, eclesii. Apologeții creştini, cari se socoteau apărători ai dreptei ortodoxii, singuri, fac amintire despre cîteva duzine de sisteme gnostice, de nuanță creştină. Calculul probabilităților ne autorizează să adăugăm la acestea cel puțin tot atîtea,de nuanță pagină. Flora a fost deci cu totul considerabilă, mai ales dacă ținem seamă şi de împrejurarea că despre multe sisteme esoterice, cunoscute numai din partea inițiaților, s-a pierdut orice urmă, mai înainte de a încăpea pe mîna laicilor. O abstracțiune adesea artificială şi o fantazie inorganică au colaborat frenetic la plăsmuirea acestor sisteme. Miturile, ideile şi alegoria şi-au dat întîlnire într-o universală orgie, ca să alcătuiască împreună stranii constelații de gînduri, ce nu pot fi gîndite, şi întortocheate ierarhii de vedenii, ce nu pot fi văzute. Acest mare carnaval al filosofiei, în care substanțele apar pitoresc mascate, într-atît că nu le mai poți recunoaşte, şi în care alegoriile reprezintă de multe ori adevărate mostre de artificialitate, a durat cîteva veacuri. Sistemele gnostice şi neoplatonice, oricît de diverse prin elementele lor pitoreşti şi locale, ni se descopăr totuşi, la o privire mai din apropiere, ca fiind articulate după o schemă şi pe o osatură comună. Astfel, bunăoară, aproape toate sistemele admit pentru început, existența unei supreme substanțe, care se degradează în timp, prin emanații din ce în ce mai inferioare. Sistemele aşază totdeauna, la început, un mare cheag divin, care, alunecînd pe panta timpului, se devalorizează singur, fie prin produse de calitate tot mai redusă, fie prin copii tot mai imperfecte, fie prin generări de posibilități tot mai scăzute. Prin acest proces de alterare cronică trec nu numai puterile cosmice, ci şi omenirea. Omenirea se depărtează cu fiecare pas, cu fiecare clipă, de starea originară, care a fost nu numai o stare de fericire, ci şi o stare de firească superioritate. Timpul conduce cu alte cuvinte, prin însăşi structura şi firea sa, la devalorizare, degradare, pervertire, împrăştiere şi destrămare. Potrivit acestei viziuni, tot, ce are întîietate în timp, se bucură şi de întîietate ierarhică într-o scară de valori. E adevărat că acelaşi orizont al „timpului-cascadă" îl găsim şi în vechile mitologii, care, după cum se ştie, eroizează şi divinizează leatul începuturilor, al lumii, al omenirii, al aşezămintelor, al cetăților. De pe acest fundal al timpului-cascadă se desprinde mitul babilonic-biblic al genezei şi al paradisului, despre o mare lumină presolară şi despre omul imaculat de la început, despre crime cu efecte cosmice, despre îngeri pervertiți prin împreunare cu făpturi sublunare — pe urmă. Dar în mitologia cărui popor nu se găseşte, oare, cel puțin o ştearsă răsfrîngere a concepției despre faza de lumină şi de aur a începutului? Concepția e chiar aşa de generală, încît unii gînditori de astăzi sunt dispuşi să vadă în ea reflexul desfăşurării reale a existenței şi a omenirii. Dar „timpul-cascadă" nu e prezent, ca fundal, numai în diverse mitologii. Intr-un sens, acelaşi orizont îl întrezărim bunăoară şi în metafizica platonică, după care lumea Umbrelor, atinsă de imperfecție şi crestată de urîțenie, e precedată de lumea Ideilor, singura realitate neaoşă, singura existență fără pată. Cea mai accentuată expresie şi-a găsit-o însă acest orizont totuşi în neoplatonism şi în gnosticism. Fie că puterile cosmice sunt imaginate ca elemente impersonale, fie că sunt închipuite sub formă personal-ipostatică, ele sufăr degradarea în ordinea, în care emană sau se nasc: sus de tot, sau la început, e spiritul pur, vin pe urmă logosul, sufletul sensibil, sufletul vegetativ, materia; sau aceleaşi puteri închipuite ipostatic: Dumnezeu, cetele spiritelor superioare, cetele mijlocii, inferioare, apoi oamenii şi animalele, apoi plantele şi 'mineralele; aceeaşi ierarhie şi cascadă poate fi privită şi sub aspect

spațial: sus stă neclintit punctul divin supracosmic, din el emană razele logosului, acestea îmbrăţişează sfera ideilor; în sfera ideilor intră ca tot atîtea globuri mai mici cerul astral, sfera planetelor: supuse tuturor sunt lumea sublunară, aerul, pămîntul, omul, materia. Logic şi consecvent dezvoltată, o asemenea viziune despre timp (încremenind, timpul devine spațiu) e desigur extrem de deprimantă şi demoralizantă, în permanență, viziunea despre timpul pornit irevocabil spre nadir — devine chiar insuportabilă. Omul va reacționa împotriva viziunii, punîndu-şi speranța în posibilitatea unei tehnice rituale sau a unei minuni, prin care să se anuleze efectele dezastroase ale timpului. Punînd piciorul în pragul existenței, omul va imagina într-un fel întreruperea efectivă a acestui timp-cascadă,. întrerupere datorită fie unui miracol unic sau repetat, fie întrupării unui mare salvator cosmic, fie magiei supreme a unui ritual omnipotent. Omul, pentru a scăpa din cleştele depresiunii, va imagina adică, un agent transcendent, înzestrat cu darul de a inversa sau de a restaura direcția timpului.

„Timpul-fluviu" e un alt orizont inconştient posibil pentru ilustrarea căruia se pot aduce elocvente exemple. Timpul-fluviu se înfățişează ca un mediu, în care se scurge, fără posibilități de alterare, o permanentă substanță; substanța se manifestă în fiecare moment, în altă formă, dar deplină. Fiecare clipă devine, prin aceasta, scop în sine, deoarece ea cuprinde totul. Prezentul nu este treaptă în slujba viitorului, nici pervaz de reprivire elegiacă asupra trecutului; prezentul este el însuşi autonom, sieşi stăpîn. în genere, concepțiile statice despre existență înțeleg timpul, fie ca simplă iluzie, fie ca fluviu, egal sieşi. In cazul din urmă timpul este matca, în care curge sau se condensează, în faze susținute la acelaşi nivel, aceeaşi substanță a existenței, care nu poate fi nici sporită, nici micşorată, nici înălțată, nici degradată. Dar nu numai concepțiile statice despre existență includ acest prund al „timpului-fluviu". Concepțiile, foarte la modă în ultimele decenii, care ne invită să considerăm de pildă istoria drept o succesiune de faze distincte, fiecare nouă şi unică în felul său, în afară de orice şabloane, dar de egală valoare, se proiectează în fond pe acelaşi orizont. (Aici ne vin în minte mai ales concepțiile istorice Rickert-Windelband.)

Timpul-havuz, timpul-cascadă şi timpul-fluviu sunt tipurile principale de viziuni ale timpului, care îşi dispută dominanța asupra spiritului uman. E aproape de prisos să adăugăm că uneori aceste viziuni apar cîte două, sau chiar tustrele combinate, sau suprapuse. Astfel iau ființă acele viziuni complicate, ciclice sau spirale, despre timp, care, fiind derivate, nu ne pot interesa aici decît mai lăturalnic, sau prin tangentă. Un timp ciclic implică de pildă concepția naturalistului Cuvier, despre crea-țiunile repetate, în opoziție cu Lamarck şi cu ideea evoluției, prin etape infinitesimale, Cuvier explica formațiunile geologice si rămăşițele paleontologice, plantele si animalele fosile, prin catastrofe gigantice şi prin repetate creațiuni divine. Timpuri ciclice cuprind mai departe diverse cosmogonii, la inzi, la greei. Lumile iau naştere şi pe urmă sunt reabsorbite în fondul din care au purces, în chip repetat. O curioasă contaminare a timpului ciclic cu timpul-fluviu are loc în cosmogonia fizico-poetică a lui Nietzsche: aceeaşi lume, aceeaşi existență, se repetă de infinit de multe ori, la fel, pînă în cel mai mic detaliu. Ideea desppe veşnica reîntoarcere e unul din motivele cele mai poetic speculate în cîntecul şi în evanghelia lui Zaratustra. „Eu mă reîntorc, cu soarele acesta, cu pămîntul acesta, cu acest vultur, cu acest şarpe — nu pentru o nouă viață sau pentru o viață mai bună, sau pentru o viață asemănătoare: eu mă întorc veşnic pentru una şi aceeaşi viață în mare şi în mic" (Also sprach Zarathustra, Re-eonvalescentul). Un alt exemplu de viziune derivată despre timp ne oferă Goethe în concepția sa despre evoluția omenirii. Goethe îşi închipuia această evoluție în sens ascendent, dar cu faze analoage, la nivel tot mai înalt. Acest timp ar cere să fie reprezentat printr-o „spirală".

Este în genere de notat că modul cum gînditorul, omul de ştiință sau laicul înțeleg istoria, nu numai a omenirii, ci şi a lumii, adică istoria ca dimensiune a existenței, atîrnă de fiecare dată, în ultima instanță, de un anume orizont temporal inconştient. Ideea că ar exista o „istorie" pur şi simplu, ca agoniseală sigură a unei obiectivități, o istorie care prin sensul ei să fie scutită de ambiguitate şi care să poată fi înțeleasă de oricine, orişiunde, e o prejudecată şi una din marile naivități senile ale europeanului. Imaginea, ce ne-o facem, despre istorie atîrnă de multe şi mai ales de perspectiva şi de tiparul, pe care propriul nostru inconştient le imprimă timpului. De ex.: popoarele, care respiră îm orizontul ascendent (timpul-havuz), vor aplica istoriei lor şi a altora criteriile unei orientări categorice spre viitor. Astfel „istoria" dobîndeşte un profil interior şi o semnificație mai profundă, prin aceea că e învestită cu un centru gravitațional, plasat fie în trecut, fie în prezent, fie în viitor. Această ajustare cvasi-filosofică a istoriei nu

e rezultatul unor elaborări conştiente şi nici nu se exprimă în concepte clare şi netede, date oarecum la rindea, ci e dictată totdeauna de un orizont temporal inconştient. Catolicismul de pildă concepe istoria umanității ca devenire a împărăției lui Dumnezeu pe pămînt. Centrul gravitațional fiind, teoreticeşte, localizat în viitor, toate evenimentele istorice al« trecutului şi ale prezentului sunt interpretate unilateral şi pieziş în lumina acestui viitor. Cît de totalitară şi de absorbantă devine uneori o viziune temporală, ni se arată tocmai prin doctrina catolicismului, care nu ezită să acopere cu giulgiul acestei semnificații chiar şi evenimentele istorice dinainte de creştinism. Dacă gînditorii greci formulează cinci sute de ani înainte de era creştină unele idei, care nu sunt tocmai potrivnice doctrinei creştine, aceasta ar însemna că acei gînditori pregătesc creştinismul, potrivit unui plan divin. Dacă în Indii apar sute de ani înainte de creştinism unele legende care seamănă aidoma cu viața lui Hristos, aceasta ar însemna, după exegeze catolice, că diavolul, ştiind despre viitoarea viață a Mîntuitorului, a răspîndit acele legende cu intenția evident drăcească de a produce confuzii şi de a stîrni îndoieli în ceea ce priveşte autenticitatea evangheliilor. Din moment ce ne identificăm cu o anume perspectivă, ni se par juste toate interpretările, care n-o contrazic. Alt exemplu: liberalismul democratic închipuie istoria umanității (nu numai de la revoluția franceză încoace — ci toată istoria) ca un progres continuu, cîteodată retardat, dar în fond niciodată anulat, spre idealul suprem al libertății individuale. E şi aci vorba despre proiecțiunea uriaşă, debordantă, a unei semnificații, întemeiată în cele din urmă pe o viziune ascendentă despre timp, exclusivă şi absorbantă. Exemple de istorie, văzută ca un proces în timpul-cascadă, ne îmbie diverse doctrine romantice. Evenimentele istorice dobîndesc în concepțiile romantice o noimă sau un tîlc, numai în funcție de dimensiunea trecutului: se imaginează astfel o epocă de aur sau o epocă mitică, prototipul unei înalte tradiții, ca entitate masivă şi de-o splendoare aproape transcendentă, față de care prezentul sau viitorul apar în rolul scăzut al unor simple dependințe. Gnosticii localizau puterile cosmice, de clasă aleasă, înainte de timp, sau la începutul timpurilor. La început a fost puritatea, pe urmă a venit prihănitul; la început a fost desăvîrşirea, pe urmă a venit zgura, tot mai netrebnică. Acestei cosmogonii gnostice i se alătură cîte un pan-dant aparținind diverselor domenii istorice: astfel mitul despre paradis ca loc şi stare privilegiată ale începuturilor omeneşti, astfel nenumăratele tradiții locale despre o epocă de început, de mare strălucire şi de cerească transparență, a unui neam, a unui pămînt, a unei cetăți. Ni se va reflecta că toate aceste istorii, enumerate, participă la o mentalitate mitologică îngropată pentru totdeauna şi înlocuită definitiv prin mentalitatea ştiin-țifică-evoluționistă a veacului. Ni se va mai reflecta în consecință, că orizontul acesta (timpul-cascadă) a sucombat sub loviturile spiritului critic modern, fără putință de renaştere. Dar iată că în ultimii ani se ivesc tot mai mulți gînditori, care pe temeiuri,, poate nu mai puțin ştiințifice decît cele la care se referă evo-luționiştii, procedează la aureolizarea gnostică a începuturilor, reclădind încetul cu încetul, o concepție istorică, bazată cu preferință pe o demnitate specială acordată trecutului. Un Dacque închipuie un om primar înzestrat cu puteri magice şi cu facultăți vizionare, de proporții şi de-o calitate cu totul miraculoase. Alți gînditori văd în formele sociale ale matriarhatului originar un mod social superior celor ce au urmat. Un Klages imaginează o epocă pelasgică de-o vitalitate orgiastică, față de care toate epocile istorice, cunoscute, nu reprezintă decît forme de viață foarte anemice. Italianul Evola construieşte, pe bază de „amintiri" mitologice, o epocă de aur a unei omeniri nordice, de o spiritualitate solară şi de un caracter prin excelență regal şi bărbătesc. înrîurirea lui Bachofen se simte în toate aceste construcții de preistorie. In orice caz, o seamă de gînditori înclină să judece şi să condamne „istoria", ca fiind o arenă de necurmată pervertire şi destrămare a unui conținut, a unor stări sau a unei substanțe, primare, de un nimb neegalat.

Este dată încă posibilitatea de a concepe istoria şi în lumina orizontului temporal, pe care l-am ilustrat prin imaginea „tim-pului-fluviu". „Istoria", în această accepție şi perspectivă, ni se prezintă ca şi cum ar fi alcătuită din momente, fapte, epoci, monadic circumscrise, fixată fiecare într-o proprie valoare şi-n propriul hotar. La o istoriografie în perspectiva „timpului-fluviu", aderă, de multe ori fără a-şi da seama de aceasta cu toată precizia, toți cercetătorii dispuşi a judeca orice epocă, orice fază, orice eveniment sau apariție istorică, după un criteriu imanent lor. Acest mod de a vedea şi-a croit drum, credem, cel dintîi în istoria artelor, poate în momentul cînd, după sleirea clasicismului veacului al 18-lea, istoricii au prins suflet în prezența goticului, într-atîta ca să privească evul mediu, sub unghiul unor valori imanente şi ca întrupare a unor norme de sine stătătoare. Conturări mai sigure dobîndeşte acest mod istoriografie în momentul cînd preraîaelismul fixează sensul propriu al artei italiene dinainte de

renaştere, nu ca o pregătire, avansînd de la stîngăcie la virtuozitate, a renaşterii, ci ca un fenomen cu piedestal propriu, vrednic de a fi izolat şi de a fi considerat sub un unghi, care-i aparţine şi care nu-i poate fi înstrăinat. Prerafaelismul mergea aşa departe în accentuarea unor valori încît socotea zenitul renaşterii chiar ca o degenerare în raport cu arta secolelor precedente. Modul de a privi istoria în oglinda „timpului-flu-viu" a avut darul de a pătrunde şi de a asimila, la un moment dat, aproape toată istoriografia.

Nu intenţionăm să legitimăm nici una din perspectivele temporale posibile. Lucru foarte anevoios şi care ne-ar împinge probabil pînă în teritoriile teodiceei. Facem doar loc remarcei, că toate aceste orizonturi, adică: timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu, precum şi derivatele lor, reprezintă de fapt „perspective posibile" şi nicidecum „adevăruri", în ordinea aceasta de idei, ni se dă prilejul de a pune în lumină cît de mult aşa-zi-sele „adevăruri istorice" sunt de fapt pătrunse de semnificaţii, care se desprind nu atît din vreo comunicare cu „adeArărul istoric", ci din orizonturi inconştiente ale noastre, de rezonanţele cărora se resimte în cele din urmă chiar şi cea mai trează şi critică conştiinţă.

Substanţa spirituală menită să ia forme în întruchipările culturii, în artă, în metafizică etc., posedă în plămada ei complexă elemente foarte felurite, elemente plastice, elemente lirice sau elemente de altă natură. Aspectele, pe care le vor îmbrăca elementele plastice ale substanţei sufleteşti, atîrnă, dacă nu exclusiv, cel puţin în parte şi de orizontul spaţial inconştient al creatorului. Aspectele, pe care le vor lua elementele lirice ale substanţei sufleteşti, depind mai ales de orizontul temporal inconştient al creatorului, în genere orizontul temporal inconştient imprimă o pecete tuturor disponibilităţilor noastre lirice. în lumina acestor consideraţii, sunt posibile interesante comentarii în marginea creaţiilor umane. Iată de pildă nişte creaţii abstracte de natură metafizică. Oricît de abstractă ar fi o concepţie metafizică, ea e totdeauna pătrunsă de filoanele lirismului propriu sufletului uman, ca un obraz de zvîcnirile albastre ale vinelor. Lirismul şi spiritul metafizic, fiecare cu făgaşurile sale, dar ce împletituri dau cîteodată împreună, datorită orizonturilor inconştiente ale sufletului! Ce diferenţe de lirism de ex. între o concepţie metafizică în perspectiva „timpului-cascadă" şi o concepţie metafizică în perspectiva „timpului-havuz"! Ce latentă, tulbure, subterană melancolie, în una; ce explozii, posibile, de încredere şi de bucurie, ce sămînţă de lumină în cealaltă!

TEORIA DUBLETELOR

Kant, creatorul atîtor termeni fericiţi, a dat orizontului spaţial şi orizontului temporal al lumii empirice un certificat de identitate, numindu-le „forme ale sensibilităţii". Sfiala, ce ne încearcă în faţa problemelor cu paiul meliţat si răzmeliţat în ograda filosofiei, ne face să ne ferim cu toată grija de întrebările, care poartă asemenea stigme, întru cît formele sensibilităţii corespund unei realităţi transcendente, sau în ce măsură ele ar fi doar nişte constante subiective ale conştiinţei umane, este o astfel de întrebare, pe care o ocolim, fiindcă ne-ar încurca numai mersul drept. Să ne hotărîm deci a considera formele sensibilităţii sub unghi exclusiv empiric, ca simple orizonturi intuite ale lumii sensibile, ca orizonturi de peisaj, ca un fel de cadre, in care simţurile localizează lucrurile si stările văzute, auzite, pipăite, simţite. Din expunerile noastre precedente despre orizontul spaţial şi despre orizontul temporal al inconştientului desprindem concluzia că atît orizontul spaţial cît şi orizontul temporal există în spiritul nostru în chipul unui dublet. Intrebuinţînd expresia „în spiritul nostru" e vădit lucru, să socotim spiritul ca o zonă mai largă decît conştiinţa. Şi tot aşa ni se pare destul de clar şi de la sine înţeles, că fiecare din cei doi termeni ai fiecăruia dintre dublete trebuie atribuit şi coordonat unui alt strat spiritual; aceşti termeni aparţin, doi cîte doi, conştiinţei şi inconştientului. Există un orizont spaţial, care aparţine conştiinţei şi un al doilea orizont spaţial, care aparţine inconştientului; există un orizont temporal, care aparţine conştiinţei şi un al doilea orizont temporal, care aparţine inconştientului. De fiecare dată orizontul inconştientului e cu totul altfel structurat decît orizontul sensibil al conştiinţei. Dacă am cerut dreptul de a lăsa deschisă problema în ce măsură orizonturile sensibilităţii conştiente reprezintă acte de spontaneitate creatoare ale omului, ne vom răscumpăra această reticenţă cu o afirmare categorică în ceea ce priveşte orizonturile inconştientului. Vom afirma anume despre orizonturile inconştientului, că ele reprezintă cu un fel de acte creatoare, atît in raport cu lumea sensibilă, cît şi în raport cu lumea inteligibilă, în raport cu lumea sensibilă, întru cît orizontul sau viziunea inconştientă nu

ni se înfăţişează ca o simplă diagramă a peisajului, iar în raport cu lumea inteligibilă — întru cît yiziunea inconştientă nu e pentru toate subiectele umane aceeaşi. Inconştientul îşi creează orizonturile, oarecum după chipul şi asemănarea sa. Ne-am exprimat în treacăt părerea, undeva mai sus, că orizonturile inconştiente sunt un fel de emisiuni pe plan de imaginaţie a naturii intime a inconştientului, un fel de proiecţiuni, sau un fel de prelungiri organice ale acestuia. Inconştientul, creîndu-şi orizonturi specifice, ia de fapt el însuşi o întîie înfăţişare consistentă, ca o substanţă pe cale de a se cristaliza. Diferenţa de structură între orizontul inconştient şi orizontul conştient nefiind lipsită de însemnătate, mai stăruim puţin asupra ei. Gîtă vreme orizonturile inconştiente sunt constitutive pentru substanţa umană, orizonturile sensibile ale conştiinţei sunt numai factori integranti ai obiectului conştiinţei, dar nu ale substanţei conştiinţei. Orizonturile sensibile nu exprimă natura însăşi a conştiinţei, ci alcătuiesc doar cadrul inevitabil al obiectelor sale. Intre inconştient şi orizonturile, pentru care el optează, există o solidaritate organică la fel cu aceea de la omidă la crisalidă, sau o corespondenţă, ca de la substanţă la cristal, o afinitate şi o familiaritate ca de la posibilitate la formă, ca de la latenţă la fapt. Inconştientul, căutînd să se statornicească în orizonturi specifice, se găseşte pe drumul categoric al împlinirii sale. Orizontul spaţial şi temporal al conştiinţei nu ating întru nimic firea conştiinţei ca atare, căci orizonturile sensibile reprezintă pentru conştiinţă numai un coeficient al obiectelor sale. Clnd se întîmplă ca inconştientul să se decidă pentru un alt orizont de altă structură, decît cel pe care îl avusese înainte, e cazul să afirmăm că inconştientul a suferit o remaniere sau o reformă în însăşi constituţia sa; cîtă vreme pentru „conştiinţă" o asemenea dislocare a orizontului sensibil e echivalentă cu o simplă schimbare de peisaj, cu o mu-taţiune caleidoscopică în obiectivul conştiinţei. O schimbare a orizontului sensibil nu atinge conştiinţa structural; o asemenea schimbare atinge conştiinţa numai sub aspectul conţinuturilor ei obiective şi al reacţiunilor psihologice posibile. Conştiinţa trăieşte, neapărat, totdeauna într-un peisaj de lucruri şi stări, văzute, auzite, simţite, dar acest peisaj se poate strămuta de la o clipă la alta, sau poate fi înlocuit, instantaneu, tot cu alte şi alte peisaje. Conştiinţa, cu alte cuvinte, posedă în raport cu orizonturile sale peisagiste, o largă latitudine de variaţie şi mobilitate. Conştiinţa se găseşte într-un raport mult mai neutral şi mai degajat cu felul orizonturilor sale, decît inconştientul. Conştiinţa e desigur totdeauna revărsată asupra unui peisaj, dar ea nu absoarbe, ea nu asimilează niciodată un peisaj pînă la identificare cu el, sau în forma unei structuri fixe care să devină constitutivă pentru ea. Inconştientul comite însă, cu fatale repercusiuni, tocmai acest pas, cu totul decisiv pentru viaţa spirituală, de a se fixa asupra orizonturilor sale, pînă la organică solidaritate. Orizonturile inconştiente sunt ceva mai mult decît cadre pentru o lume de obiecte; ele sunt factori alcătuitori ai fiinţei umane, capabili să intre în acţiune şi să funcţioneze ca orice element organic, capabili mai ales să se imprime cu permanentă eficacitate, ca o pecete, creatiunilor spirituale. Orizonturile inconştiente nu sunt un simplu mediu, mai mult sau mai puţin indiferent, ci axe de realizare ale inconştientului însuşi.

Potrivit teoriei noastre, atît orizontul spaţial cît şi orizontul temporal sunt prezente, fiecare, în sufletul uman în chipul unui „dublet". Dubletul orizontului spaţial e compus din:

1. Un orizont spaţial, ca un cadru intuitiv, indeterminat, al nenumăratelor peisaje variabile - obiecte neutre ale sensibilităţii conştiente.

2. Un orizont spaţial, cadru determinat, adică precis structurat - ca un coeficient organic, constitutiv, şi permanent eficace, al inconştientului.

Eterogeneitatea celor doi termeni ai dubletului spaţial e şi funcţională şi de conţinut. Exact aceleaşi afirmaţiuni teoretice le vom emite şi despre dubletul orizontului temporal. Din teoria aceasta despre dubletele orizontice rezultă o seamă de consecinţe pe care le însemnăm. Să dezvoltăm consideraţiile în legătură cu dubletul spaţial, acesta fiind mai accesibil închipuirii şi simţului comun.

Orizontul spaţial al sensibilităţii conştiente este un cadru intuitiv, indeterminat al peisajelor, în care subiectul conştiinţei se găseşte central situat; orizontul spaţial al sensibilităţii conştiente rămîne unul si acelaşi cadru indeterminat pentru orice conştiinţă, de oriunde. Oricît ar varia peisajele, orizontul sensibil îşi păstrează acest caracter intuitiv indeterminat, pentru orice subiect conştient. Oricît ar varia configurativ peisajele reale, oricare ar fi conformaţia oculară şi nervoasă a insului, un fapt rămîne acelaşi pentru toate conştiinţele : orizontul spaţial are un caracter intuitiv-indeterminat. Aspectul acesta negativ e o constantă' umană. Acest fapt, de aspect negativ, dar general, nu e de loc contrazis de împrejurarea că peisajul, care umple de fiecare dată cadrul indeterminat, variază de la conştiinţă la conştiinţă şi nici de

împrejurarea că pentru una si aceeaşi conştiinţă, peisajul variază chiar de la clipă la clipă. Constanţa si generalitatea, de aspect oarecum negativ, a aşa-ziselor forme ale sensibilităţii conştiente, cer un considerabil efort de abstracţie pentru a fi formulate ca atare. Faptul o dată stabilit poate servi ca punct de reper în ordinea de idei ce ne preocupă. Să fixăm atenţiunii îndeosebi următoarele: cîtă vreme orizontul spaţial al sensibilităţii conştiente, în calitatea sa de cadru intuitiv, indeterminat, este un fapt general al conştiinţelor umane, orizontul spaţial al inconştientului, în calitatea sa de cadru precis structurat şi determinat, nu e acelaşi pentru toate subiectele de oricînd şi de oriunde. Pentru indivizii aparţinători unei anume populaţii, unui anume loc şi timp, orizontul inconştient poate fi, ce-i drept, comun, colectiv, dar el nu e în nici un caz un fapt al umanităţii, sau o constantă absolută şi generală.

Cu cît pătrundem mai adînc în inconştient, cu atît „ne e dat să străbatem regiuni tot mai puţin atinse de înrîuririle accidentale şi fluctuante ale individuaţiunii. Cu cît coborîm mai adînc în inconştient, cu atît mai anonime devin stratificările şi structurile. Orizonturile inconştiente sunt desigur mai puţin individuale, în aceeaşi măsură deci mai colective, decît aspectele pei-sagiste ale orizonturilor conştiente, în regiunile inconştientului stăpînesc normele unui conformism organic. Orizonturile inconştiente pot fi aceleaşi la o mulţime de indivizi, la un popor, la un grup de popoare. Dar orizonturile inconştiente pot fi aceleaşi şi la popoare despărţite prin mari intervale geografice sau de timp, şi care altfel nu se aseamănă prea mult. Dar despre aceasta mai tîrziu.

într-unul din capitolele anterioare, ni s-a îmbiat prilejul de a sublinia că orizonturile inconştiente se găsesc uneori în profund dezacord, de structură, faţă de peisajul conştient. E de remarcat că, în caz de dezacord faţă de peisajul conştient, orizonturile inconştiente au totuşi darul de a răzbate personant în conştiinţă, aceasta mai ales prin vadul creaţiei artistice, metafizice etc. Valahul de la şes, exprimîndu-şi sufletul în doină, creează in jurul său atmosfera înaltă, de suiş şi coborîş, a spaţiului mioritic. Faptul că un individ trăieşte în peisaj de şes sau în peisaj de munte, în peisaj continental sau marin, nu va avea pentru stilul creaţiilor sale spirituale nici pe departe importanţa, pe care o au orizonturile inconştiente ale sale. În caz de dezacord structural între orizontul inconştient al unui individ şi peisajul conştient, se poate naşte, fireşte, în sufletul individului — un sentiment al dezrădăcinării şi un sentiment nostalgic, care îl îndeamnă spre alt peisaj, structurat mai în concordanţă cu orizontul spaţial inconştient al său. Această dezrădăcinare şi această nostalgie sunt mult mai profund întemeiate decît obişnuitele dezrădăcinări şi nostalgii, de toate zilele, mai curînd sentimentale în felul lor, decît organice. Ar fi neapărat interesant şi edificator să se cerceteze odată, mai de aproape, rolul jucat de nostalgia orizontică în marile fenomene istorice ale dislocării popoarelor. Ciobanul român, împins de vînturile istoriei, a colindat sute şi sute de ani, toţi Carpaţii şi toate meleagurile balcanice ; orizontul mioritic inconştient l-a menţinut cele mai adesea în peisaje de „plai" şi i-a dat o permanentă, irezistibilă fobie faţă de altele.

Teoria dubletelor orizontice ne pune în situaţia de a clarifica o seamă de lucruri rămase pînă acum în obscuritate, dar de-o mare însemnătate teoretică. Teoria dubletelor sugerează înainte de toate consideraţii, care ţin de teoria cunoaşterii, şi îndeosebi de filosofia „formelor sensibilităţii". Teoreticienii, care s-au dedicat morfologiei culturii, au crezut că trebuie să înlocuiască teoria kantiană despre constanţa formelor sensibilităţii (a spaţiului mai ales) printr-o nouă teorie, susţinînd variabilitatea acestor forme în funcţie de diverse „suflete culturale". Kant privea formele sensibilităţii drept constante subiective, absolute, ale umanităţii. (Teoria kantiană corespunde de fapt gesturilor largi, umanitariste, ale curentului luminat.) Morfologia relativizează valabilitatea formelor sensibilităţii, punîndu-le în funcţie de realitatea, circumscrisă şi destul de precis delimitată, a unei culturi („cultură" în înţeles de fapt istoric de-o amploare geografică şi istorică cu totul restrînsă faţă de dimensiunile umanităţii). La rîndul nostru, supunînd unui examen critic atît teoria kantiană cît şi teoria morfologică, găsim suficiente motive pentru a le acuza deopotrivă de o indiferenţiere oarecum embrionară, în amîndouă teoriile intervine o confuzie între ceea ce este o simplă viziune teoretică a conştiinţei, şi ceea ce este o formă a sensibilităţii conştiente, adică o confuzie de planuri. Cum se prezintă situaţia din punctul de vedere al teoriei noastre despre „dubletele orizontice"?

K; nt susţine constanţa „formelor sensibilităţii" ca un fapt propriu conştiinţei umane, de oricînd şi de pretutindeni, şi o dată cu această afirmaţie, el încearcă să precizeze, să determine mai de aproape structura însăşi a formelor sensibilităţii conştiente. Astfel, de pildă, forma spaţială a sensibilităţii devine în teoria kantiană un mediu omogen, tridimensional, infinit. Marele gîn-ditor s-a lăsat ispitit de sugestii

newtoniene, şi a căzut jertfă unui exces de zel matematic. „Orizontul spațial" este desigur un coeficient general al conştiinței umane, dar, ca formă, acest orizont este o mărime indeterminată, iar cîtuşi de puțin un mediu omogen, tridimensional, infinit, cum pretinde filosoful criticelor. „Constanța" orizontului spațial îngăduie, după cum am mai spus, numai o formulare foarte abstractă şi negativă, dar nu concretă şi pozitivă, cum o voia Kant. Kant substituie unui orizont extensiv, intuitiv, indeterminat, o viziune masivă şi foarte determinată. La o analiză directă, care nu se lasă înşelată de idei fizice şi nici comandată de secrete nevoi filosofice de „sistem", orizontul spațial al sensibilității conştiente ni se descoperă ca avînd un caracter extensiv, indeterminat; acest orizont e intuit din plin, totdeauna în conexiune firească cu un peisaj concret, de o structură de fiecare dată individuală, unică. Kant substituie acestui cadru extensiv, indeterminat, care se confundă de fiecare dată cu peisajul concret, un cadru debordant, masiv, precis şi determinat („un mediu tridimensional, omogen si infinit"). Ori, acest presupus mediu tridimensional, infinit, nu e decît o viziune teoretică foarte conştientă, un produs alambicat al ştiinţei fizice şi matematice europene. In lumina teoriei noastre despre dubletele orizontice, viziunea teoretică a infinitului tridimensional-omogen reprezintă o expresie pur ideală a orizontului spațial inconştient propriu unei substanțe umane, sau unei colectivități umane, geograficeşte şi istoriceşte strict circumscrisă. Să nu uităm că matematicianul sau fizicianul, construin-du-şi o viziune teoretică despre spațiu, se găseşte cu totul sub influența orizontului spațial latent al inconştientului său, nu mult mai altfel decît un muzician, cînd clădeşte o simfonie, sau un arhitect, cînd închipuie o catedrală. Viziunea teoretică despre spațiul tridimensional, infinit, este cu alte cuvinte echivalentul unei personanțe inconştiente, adică o relativitate geografică şi istorică în funcție de răspîndirea unei anume structuri inconştiente. Viziunea teoretică a spațiului tridimensional, infinit, nu corespunde deci unei constante a umanității.

Morfologia culturii opunînd lui Kant teza despre variabilitatea formelor sensibile (mai ales a spațiului), trece cu vederea că există totuşi o constantă general umană; această constantă e: orizontul indeterminat, ca atare, al sensibilității conştiente, care e însă umplut şi absorbit de fiecare dată de un peisaj oarecare, de o conformație unică, (în raport cu „peisajul" orizontul sensibil pur are o existență apostrofică. Aşa l-am definit într-un capitol precedent.) Spre deosebire de Kant, morfologii afirmă că spațiul infinit, tridimensional nu e o formă generală a sensibilității umane, ci numai o formă a sensibilității omului occidental. Avem de-a face aici cu o iluzie, datorită unei pripeli a morfologilor, cari nu şi-au adîncit îndeajuns problema, anulînd înainte de vreme perspectivele posibile, în reflexul celor arătate de noi, e cazul să ripostăm: sensibilitatea conştientă a omului nu se realizează nicăiri în orizontul tridimensional-infinit; sensibilitatea conştientă a omului se realizează pretutindeni într-un orizont intuitiv, indeterminat. Orizontul tridimensional, infinit, este o viziune pur teoretică, iar nu o formă a sensibilității conştiente. Teoria morfologică despre variabilitatea orizonturilor e amenințată de caducitate, cîta vreme socotim aceste orizonturi drept forme ale sensibilității conştiente, în perspectiva teoriei noastre despre dubletele orizontice şi restrîngînd discuția asupra dubletului spațial, situația se lămureşte astfel:

1. Există un orizont spațial, intuitiv-indeterminat, al sensibilității conştiente, ca o constantă a umanității. Constanta aceasta este un coeficient numai negativ determinabil; constanta reprezintă o sumă de indeterminații.

2. Există şi un orizont spațial, determinat, structurat în anume chip, al inconştientului, ca o variabilă, în funcție de diverse colectivități istorico-geograf ice.

Cei doi termeni ai acestui dublet orizontic, adică spațiul sensibilității conştiente şi spațiul ca orizont inconştient, sunt mărimi eterogene, atît sub raportul conținutului lor ca atare, cît şi sub raport funcțional. Cu aceasta satisfacem postulatul, rostit în vederea cercetărilor abisale, postulat potrivit căruia conținuturile şi structurile inconştientului urmează să fie concepute dizanalogic în raport cu conținuturile şi structurile conştiinței.

Adăugăm în legătură cu cele expuse mai sus că în afară de termenii eterogeni ai dubletului spațial, există şi viziuni teoretice despre spațiu, care de aşijderea sunt pe deplin determinate. Viziunile teoretice sunt efecte secundare, reflectate, expresii abstract-conştiente, ale unei personanțe inconştiente. Apariția unei viziuni teoretice precise despre spațiu este de fapt totdeauna condiționată de existența primară a unui orizont latent, inconştient. Natural că o asemenea viziune teoretică despre spațiu, aparținînd conştiinței, are posibilitatea de a se generaliza asupra umanității, prin influență şi contaminare ştiinţifică.

Astfel, de pildă, viziunea teoretică despre spaţiu a lui Newton (spaţiul înţeles ca mediu tridimensional, omogen şi infinit) s-a putut răspîndi datorită unui concurs de împrejurări fericite şi printre intelectualii altor rase (japonezi, chinezi, etc.). Faptul acesta, efect al unei contaminări ştiinţifice prin metode tehnice transmisibile, nu poate însă întru nimic înrîuri orizonturile spaţiale inconştiente, diversificate după colectivităţi istorico-geografice. Spengler afirmă undeva că Spinoza şi marele fizician Hertz n-au parvenit niciodată să înţeleagă sau să imagineze cu adevărat spaţiul infinit (ambii gînditori descinzind mai mult din cercul cultural arab). Este în această afirmaţie o exagerare scuzabilă doar prin dogmatismul specific spenglerian. Spinoza e unul din gînditorii cei dintîi cari au adoptat concepţia carteziană despre spaţiul infinit, în înţeles clar de „atribut" esenţial al existenţei. Generalizarea unei concepţii conştiente e totdeauna cu putinţă, prin contaminare teoretică, înfruntînd barierele, care există în inconştient. Spengler dă prin afirmaţia sa doar, dovada că nu diferenţiază îndeajuns planurile. Singurul lucru, ce s-ar putea spune în această privinţă, este că Spinoza, dacă ar fi plăsmuit din proprie iniţiativă o idee despre spaţiu, ar fi ajuns probabil la altă concepţie decît aceea a infinitului tridimensional.

Toate cele afirmate cu srivire la dubletul spaţial sunt, muta-tis mutandis, valabile si cu privire la „dubletul temporal". Ne refuzăm spectacolul repetiţiei. Teoria dubletelor orizontice, expusă în acest capitol, depăşeşte, atît teoria kantiană cît şi teoria morfologică, relativă la formele sensibilităţii. Teoria dubletelor orizontice se deosebeşte de cele precedente înainte de toate prin aceea că e o clădire cu „etaje". Ea introduce pe urmă ideea eterogeneităţii funcţionale şi de conţinut în acest domeniu, despicat în planuri, al teoriei cunoaşterii şi al filosof iei culturii.

În „constanţa" atribuită sensibilităţii conştiente umane de pretutindeni Kant a văzut prea multe determinatiuni, adică mai mult decît trebuie, în variabilitatea atribuită orizonturilor, mor-fologii au văzut întrucîtva mai puţin decît trebuie; morfologii localizează anume această variabilitate în cadrul sensibilităţii conştiente în loc s-o coboare în adîncimile inconştientului. De altă parte nici Kant, nici morfologii n-au remarcat că sensibilitatea conştientă se realizează în orizonturi intuitive-indetermi-nate. Teoria noastră despre dubletele orizontice izbuteşte de fapt să cimenteze într-o singură teză nouă, creatoare, inedită, cele două puncte de vedere adverse, depăşindu-le.

ACCENTUL AXIOLOGIC

Încheind partea dinţii a lucrării, ne vedem din nou în faţa fenomenului, a cărui studiere ne-am propus-o, şi facem loc mirării că s-au găsit ginditori, să creadă că „sentimentul spaţiului" oferă o suficientă explicaţie. „Stilul" e un fenomen foarte complex care solicită o foarte amplă lămurire. Dacă ne-am opri la orizonturile inconştiente, ca singuri factori determinanţi ai acestui fenomen, ar însemna să ne declarăm mulţumiţi cu o explicaţie vădit trunchiată. Nici o împrejurare, nici un fapt, nici un indiciu nu ne autorizează la sugrumarea bazei explicative; dimpotrivă, toate semnele invită la lărgirea şi adîncirea problemei. Am designat orizonturilor inconştiente un loc între momentele determinante ale fenomenului în chestiune. Orizonturile schiţează însă numai un cadru preliminar, în care vor intra în acţiune ceilalţi factori determinanţi ai stilului, nu mai puţin importanţi, încercăm, în cele ce urmează, să ne tăiem drum pînă la ceilalţi agenţi de cari atîrnă fenomenul, ce ne interesează. Ni s-a dat să stabilim în cele precedente că inconştientul îşi clădeşte, printr-un fel de proiecţiune organică, cele două orizonturi: spaţial şi temporal. Acestor orizonturi, o dată ţesute, şi aruncate ca o plasă peste existenţă, inconştientul le adaugă imediat un „accent axiologic". Ce sens are acest accent, şi cum îl vom situa în teoria noastră? „Accentul axiologic" e si el, înainte de toate, reflexul unei atitudini inconştiente a spiritului uman. Deşi organic solidar cu orizonturile sale, inconştientul ia o atitudine şi o iniţiativă „preţuitoare" faţă de orizonturile asupra cărora s-a fixat, aceasta în sensul că le învesteşte cu accentul unei valori. Poţi să te simţi desigur organic solidar cu ceva; împrejurarea aceasta nu te obligă însă să priveşti acest ceva ca pe o valoare pozitivă. Uneori este aşa. Alteori poţi să te simţi organic solidar cu ceva şi totuşi să negi acest ceva ca pe o nonvaloare. Solidaritatea organică nu implică numaidecît şi o solidaritate pe podişul valorilor, sau sub unghi axiologic. Exemple foarte apropiate confirmă această stare de lucruri. Te simţi organic solidar înainte de toate şi mai presus de toate cu tine însuţi, în sensul că nu poţi să ieşi din tine, fără de a răni principiul identităţii. Această împrejurare nu te obligă însă cîtuşi de puţin să admiri în tine însuţi întruparea unor maxime valori. Tot aşa te simţi organic solidar cu etnicul, în care te integrezi prin

obîrşie şi dispoziţii lăuntrice, prin sînge şi chemări ancestrale. Aceasta nu înseamnă însă numaidecît că preţuieşti etnicul ca substrat şi deţinător al unei exclusivităţi, şi ca întrupare fără prihană a unor supreme idealuri. Disocierea aceasta, între solidarizarea organică şi solidarizarea pe temei de accent axiologic, e operabilă şi în domeniul, pe care îl cercetăm. Pe terenul, unde ne găsim graţie analizelor, ce ni le-am impus, sunt în adevăr posibile două feluri de solidarizări, care uneori se suprapun, alteori însă nu. în orice caz, solidarizarea organică şi solidarizarea axiologică „cu ceva" nu se implică reciproc şi cu necesitate, între solidarizarea organică cu un anume orizont, şi solidarizarea axiologică cu acelaşi orizont, se realizează uneori un paralelism, care conferă atitudinii spirituale faţă de existenţă un aspect masiv şi viguros, măreţ şi fără echivoc. Alteori însă raportul dintre cele două solidarizări posibile ia aspectul unei polarităţi, care conferă atitudinii spirituale faţă de existenţă o notă cel puţin paradoxală, dacă nu stranie şi de neînţeles. Pentru ilustrarea faptului că alături de solidarizarea organică cu un anume orizont poate să stea o nonsolidarizare axiologică, ne oferă un foarte instructiv exemplu cultura indică.

Cum se prezintă cultura indică sub unghiul disocierii conceptuale între „solidarizarea organică" şi „solidarizarea axiologică" în raport cu cadrele orizontice? Răspunsul ne va fi enorm înlesnit, dacă procedăm în prealabil la o caracterizare, în genere, a artei şi a metafizicei indice. Se impune fireşte din capul locului o înfăţişare fără discriminări şi fără preferinţe preconcepute. Să arătăm care aspecte ale artei şi metafizicei indice se dato-resc unei solidarizări organice ca un anume orizont, şi care aspecte ale artei şi metafizicei indice se datoresc accentului axiologic, cu care indul înzestrează acest orizont.

Orizontul spaţial, cu care indul se simte organic solidar, trebuie să fie vizibil manifest înainte de toate în anume particularităţi ale artei sale plastice. Arta plastică indică stîrneşte mai mult interesul decît entuziasmul nostru, şi aceasta graţie felurimii aspectelor, care o diferenţiază, pînă la singularizare, de arta de aiurea. Sculptura, relieful, arhitectura, ornamentul, alcătuiesc în India, încleştîndu-se unele în altele, mai mult decît oriunde, un complex unitar, aproape indivizibil. Faptul acesta, foarte izbitor şi foarte obştesc, e menit să dea un fior de zăpăceală spectatorului şi să aducă în perplexitate pe orice european neprevenit. Fenomenul cere totuşi să ne păstrăm cumpătul. Să trecem cu vederea tot ce ar putea să ne displacă, chiar şi promiscuitatea formelor şi permanenta, încăpăţînata confuzie a genurilor, şi să privim totul făcînd abstracţie de codul normelor noastre. Arta plastică indică, în preponderenţă de natură sacrală, e reprezentată printr-un enorm belşug de monumente. Le enumerăm după categorii: temple, mănăstiri, chilii de reculegere, coline cu re-licvii, ţarcuri sacrale cu portale, columne simbolice. Arta plastică indică s-a diferenţiat, precum se înţelege de la sine, în diferite stiluri, în funcţie de timpuri, aentre şi comunităţi. Aici ne -interesează însă mai puţin detaliile stilistice, cît aspectele generale. Să ne oprim la ceea ce este reprezentativ. Iată templele de un caracter curat brahmanic de la Elefanta (în brahmanism suntem ispitiţi să vedem întruparea cea mai pură a spiritului indic), sau monumentele plastice de la Elura, în care s-a întruchipat duhul jainist. (Pentru circumscrierea monumentelor artei indice chiar şi denumiri ca „sculptură", „arhitectură", devin uneori improprii.) Nu mai puţin reprezentative sunt templele de la Udepur, de tip numit Şicara (stil nordic), sau turnurile de tip Vimana (stil sudic). Artă cu totul specifică, locală, avem prilejul să contemplăm în columnele şi portalurile ţarcurilor sacrale, din primăvara budismului, de la Santşi, şi tot aşa în reliefurile de marmoră de ex. ale „stupei" de la Amaravati, sau în arhitectura plastică, ciclică şi legendară de la Borobu-dur (insula Java), în care s-a întruchipat cosmologia Mahaya-nei. Dacă facem abstracţia cuvenită de prea văditele înrîuriri şi infiltraţii eleniste, putem să luăm în considerare şi arta de la Gandhara, de un suprem rafinament, şi care vorbeşte mai de-a dreptul şi mai convingător sensibilităţii europene. Această enu-meraţie a monumentelor reprezentative e departe de a fi completă, dar poate tocmai suficientă pentru a ne călăuzi aproximativ într-o vegetaţie, care desfide orice gînd dornic de rînduială. Indiferent de splendorile cu totul locale şi indiferent de toate deosebirile stilistice de amănunt, care distanţează monumentele din diverse locuri, arta indică de pretutindeni, privită în tot ansamblul ei, ne izbeşte, în comparaţie cu cea europeană, în primul rînd prin excesul fără zăgazuri şi cu adevărat tropic, sălbatic, rafinat şi barbar, al fantaziei plastice. Doar barocul european (descinzînd de altfel din alt duh, mai puţin erotic) şi aceasta numai în cele mai prolifice clipe ale sale, mai reaminteşte pe departe bogăţia debordantă, sufocantă, a fantaziei plastice indice; nu ca stil, fireşte, dar întrucîtva ca orgie de forme, indul, întru cît sensibilitatea îi va îngădui să ia contact efectiv cu continentul nostru, trebuie să încerce în faţa artei europene un penibil sentiment de deficienţă a imaginaţiei formale. Judecind după codul sensibilităţii noastre, vom

găsi la rîndul nostru, că arta indică suferă de o suprasaturație de forme. Ceea ce se impune atenției de la întîia întîlnire cu arta plastică indică este, în afară de desfrîul formelor, o ciudată compensație ponderatoare a acestui aspect; ne referim la fenomenul repetiției obsedante a aceluiaşi motiv. Bogăția fantaziei plastice, fierbinte, si neliniştită ca aerul amiezii solare, dobîndeşte prin repetiția motivelor, un stăruitor, calmant aspect de monotonie. O mor-tificantă monotonie revărsată peste un exces de forme plastice, iată nota dominantă a artei indice în toate stilurile ei. Această artă creşte, luîndu-se parcă la întrecere cu flora tropică a peisajului. Arta plastică, cu codrii ei de simboluri, cînd vii, cînd stinse, pare în India o anexă exuberantă, un joc şi o oglindire, a vegetației şi a formațiunilor geologice. Turnurile templelor de la Bhuvanesvara, țîşnite ca din întîmplare, în toate dimensiunile cu putință, unul lîngă celălalt, într-o dizordine magic respectată, par uriaşe cactee de piatră într-o lume contaminată de logica basmului. Elefantul înțelept, tigrul crud, calul nobil, maimuța, caricatura viciilor umane, şi alte fabuloase făpturi, se amestecă semnificativ în fauna instabilă a divinităților crunte sau interiorizate, creatoare sau distrugătoare. Totul se prelungeşte în totul, fără limite, fără hotare, într-o universală trădare a preciziei logice şi într-o obştească alunecare în alcătuiri simbiotice. Această caracterizare riscă totuşi să nu depăşească palpabilul, suprafața şi evidența optică. Preparativele pentru un sondaj în adînc o dată mîntuite, se pune o întrebare mai esențială: ce latent orizont spațial îşi găseşte expresia în această artă?

Invităm cititorul să ia în mînă o istorie oarecare a artei indice şi să privească de pildă columna unui portal cu născocirile ei ornamentale, scobiturile, migala în marmoră, ale unei stupe, un turn puhav de la Bhuvanesvara, sau un perete al unei peşteri-templu de la Elefanta, frămîntat de reliefuri. Se va remarca numai-decît în arta aceasta ca un fel de horror vacui, de care pare pătruns izvoditorul. Artistul e parcă pînă la obsesie preocupat de problema să umplă cu un conținut plastic fiecare loc gol al cadrului, ce-i stă la dispoziție, în fața unui perete dominat de reliefurile colosale al zeului Siva si al soției sale Parvati, artistul s-a văzut sfătuit să încarce de freamăt încă orice locşor liber, şi a pus, unele în celelalte, figuri şi motive, treptat-treptat, tot mai miniaturale. De la colosalul cadrului şi al figurilor stăpînitoare privirea spectatorului e astfel îndrumată, ca de la artere, spre vinele tot mai ramificate, ca de la un bazin, spre alveole tot mai mărunte, şi silită în cele din urmă să se piardă într-un infinit miniatural. Şi-a găsit aci expresia plastică un orizont spațial infinit. Dar este acest orizont infinit acelaşi ca şi cel implicat de arta europeană? într-un anume înțeles credem că da, numai cît în arta indică perspectiva infinită îşi are direcția oarecum inversată spre celălalt capăt fictiv al ei. Artistul european purcede prin expansiune, prin evoluție, de la un anume cadru, spre infinitul mare. Artistul european dilată cadrul inițial, integrîn-du-l într-o perspectivă infinită (Rembrandt). în funcționalismul elementelor structive ale catedralelor gotice, liniile extazului vertical de pildă indică o depăşire, o revărsare a masei arhitectonice în infinitul mare. în India, artistul stăpînit de acelaşi orizont infinit hotărăşte invers: el porneşte de la un cadru, dar te sileşte să adînceşti acest cadru, într-un orizont infinit, interior cadrului. De la un cadru, dat sau fixat dinainte, europeanul pleacă spre infinitul mare dinafară; de la un cadru, dat sau fixat, indul purcede oarecum prin involuție spre infinitul mic dinăuntrul cadrului. Europeanul si indul sunt în fond posedați de acelaşi orizont infinit, ei îl exploatează însă după procedee contrare şi în sensuri inverse, în arta europeană cadrul inițial respiră deschis, într-un larg orizont, rarefiat la infinit; în arta indică acelaşi cadru inițial vibrează lăuntric, într-un orizont de-o maximă densitate. Cele mai adesea, în arta indică, se juxtapun, fără problematizări şi fără mustrări de conştiință, în acelaşi cadru, „colosalul" şi „miniaturalul". Faptul acesta cu iz de nonsens, deosebit de ciudat la întîia vedere, apare europeanului hotărît condamnabil, cel puțin ca o „lipsă de stil", dacă nu chiar ca o monstruozitate. Ori faptul e atît de generalizat, că merită o altă interpretare, mai generoasă. Fenomenul e prea obştesc,ca să însemne lipsă de stil; el e mai curînd simptom eclatant al unui „alt" stil. Fenomenul e chiar „stilistic" prin excelență, deoarece prin el ni se destăinuieşte un procedeu uman, consecvent ascultat şi urmat în tratarea orizontului spațial, în arta indică „colosalul" şi „miniaturalul" nu posedă semnificația de „colosal" şi de „miniatural", pur şi simplu; colosalul şi miniaturalul reprezintă, în arta indică, elemente într-un sistem de tehnică artistică, ele sunt momente, etape, prin care se realizează viziunea infinitului în perspectivă involutivă. Trebuie să ținem în vedere că artistul, procedînd prin involuție şi voind să avanseze de la cadru spre infinitul interior cadrului, nici nu are altă posibilitate tehnică, decît aceea obținută prin juxtapunerea colosalului şi miniaturalului. Această stare de lucruri foarte normală şi de loc precară n-a prea fost înțeleasă din partea comentatorilor europeni, anchilozați în anume obiceiuri optice. Rămîne, fireşte o problemă pentru sine

— întrebarea, de ce adică indul, trăind într-un orizont infinit, ca şi europeanul, sfîrşeşte în cele din urmă, prin a trata acest orizont după un procedeu tocmai contrar. Credem că nu ne înşelăm, interpretînd această inversare de procedeu ca efect al unei atitudini de ncnsolidarizare axiologică în raport cu orizontul. Subliniem că indul trăieşte datorită unui legămînt inconştient, poate mai mult chiar decît europeanul, cu toate simțurile şi cu toți porii în orizontul infinit. Indul e organic solidar cu acest infinit, într-un fel mai hotărît chiar decît europeanul. Peste această solidaritate organică, primară, în raport cu orizontul, s-a suprapus însă în spiritul indului un accent axiologic negativ. Sub imperiul acestei orientări inconştiente, indul socoteşte orizontul spațial, cu toate cele conținute, ca o nonva-loare. în consecință artistul, purcezînd de la un cadru, nu va mai integra acest cadru în infinitul mare, cum o face europeanul, potrivit logicei sale afirmative, ci va proceda invers: indul va schița un gest tăgăduitor, şi se va retrage oarecum din orizontul, ce i s-a hărăzit, şi pe care îl socoteşte drept o nonvaloare, se va retrage, zicem, din orizontul său firesc, luînd calea involuției* Accentul axiologic'negativ, cu care indul înzestrează orizontul spațial, prilejuieşte în artă o întoarcere pe dos a perspectivei infinite. Ceea ce îl diferențiază deci pe ind, pînă la singularizare, este nu atît orizontul, cit accentul axiologic. Accentul axiologic negativ nu duce la anularea orizontului. Orizontul persistă, şi accentul negativ i se suprapune doar, prin ceea ce se ajunge la aspecte foarte complexe şi paradoxale.

Orizontul infinit, precum şi accentul axiologic negativ, ca agenți inconştienți, ni se revelează, si mai vizibili prin efectele lor, în metafizica indică. Metafizica indică confirmă, prin puterea formulelor, ceea ce arta indică ne îngăduie doar să bănuim pe departe şi prin înconjur. Pentru a destila accentul axiologic, din complexul de forme al artei indice, e nevoie-de un serios efort de înțelegere şi de-o subtilă tehnică exegetică. Semnificația perspectivei indice, cu săgeata ei întoarsă de la cadru spre infinitul interior, a trebuit să o punem în evidență printr-o interpretare reflectată, printr-un ocol destul de accidentat, printr-un apel la concepte, încă niciodată întrebuințate în teoria artei, precum este acela al „involuției". Ori, în metafizica indică, orizontul infinit e implicat ca prundul de-o apă stătătoare, iar accentul axiologic negativ e exprimat de-a dreptul, în diferite formule. Lucrurile, ființele, elementele şi divinitățile l-au interesat, l-au preocupat, l-au muncit pe ind,, în toate timpurile, nu atît prin ele însile, cît pentru faptul că,, reale sau închipuite, toate existențele si făpturile se inseriază, mulțumită modului cum sunt concepute, fără de nici o rezistență, într-un unic, copleşitor, orizont infinit. Ciobanul vedic,. care purta în inima lui sămînța upanişadelor, ciobanul care venea de undeva de la miazănoapte şi da năvală într-o țară solară, ciobanul, care, lîngă capişti improvizate, cînta imnuri cerului, vrăjii şi focului, avea ochiul dintru început îndreptat şi pierdut în infinit, închipuirea lui nesățioasă captura un univers nesfîrşit, mintea lui se prăvălea peste un orizont fără limite. -Imaginația lui, săltînd din metaforă în metaforă, se desfăta în supraproporții şi se complăcea în spargerea oricăror forme mărginite. Lucrului izolat, individual, i se denunța legitimitatea şi i se acorda o justificare numai ca moment integrat într-un principiu nelimitat. Numărul mare, de proporții astronomice, cum am zice astăzi, joacă întîia oară un rol în istoria gîndirii umane, în diversele cosmogonii indice. Dar nu numai atît. Orizontul indului nu era infinit numai în sensul desfăşurării în larg, acelaşi orizont infinit se deschidea indului şi spre zarea cealaltă,. a „micului", pînă la dispariția în nimic. Prin substanța sa sufletească inițială indul vibrează aşa de mult într-un orizont infinit, încît sub privirile sale se sfarmă orice hotar, în toate direcțiile şi în toate domeniile. Indul îşi dilată „eul" pînă la a deveni eul unic al întregii lumi. Se întîmplă însă şi să nu şi-l dilate; atunci sub presiunea aceluiaşi orizont infinit, indul îşi multiplică eul închipuind legea Samsara, sau „reîntruparea" în nenumărate vieți, întreg acest orizont infinit devine totuşi — în urma unei mari şi continentale decepții sau printr-o secretă tehnică compensatoare a sufletului uman? — întreg acest orizont devine pentru ind o nonvaloare, un loc de răscumpărare şi de izbelişte. Accentul axiologic negativ, de care se resimte toată cultura indică, prezintă diferite aspecte, cînd mai radicale, cînd mai atenuate; el e însă prezent în toate sistemele metafizice, cînd pe față, cînd pierdut ca drojdia într-un aluat: astfel în mistica brahma-nică, cuprinsă în upanişade, în acel misticism al pierderii de sine pentru un sine mai înalt, care-şi găseşte încoronarea tîrzie în vasta doctrină monistă a lui Şamkara, nobilul comentator; astfel în sistemul dualist Samkhya, în doctrina de mare patos etic a jainismului, în învățăturile budhiste, atît în cele de fază primară, cît şi în scolastica întortocheată a mahayanei.

1. Mistica brahmanică admite drept existent numai principiul absolut şi impersonal, adică unitatea supremă, ascunsă: Atman. Potrivit unghiului de vedere monist al misticei brahma-nice, orizontul spațial

infinit e numai mreaja sau forma mayei, a iluziei, a jocului, de care ascetul nu trebuie să se lase nici a-tras, nici înşelat. Prin accentul axiologic negativ, orizontul organic al sufletului indic dobîndeşte, în mistica brahmanică, caracterul unei iluzii cosmice. Orizontul nu e anulat, el persistă ca infinită amăgire.

2. Doctrina Samkhya clădeşte pe un dualism inițial: se admite pentru început o pluralitate de unități psihice, şi materia compusă din elemente. Doctrina Samkhya profesează în ceea ce priveşte materia, ca parte integrantă a existenței, o teorie vădit realistă, spre deosebire de mistica brahmanică, după care materia nu posedă decît o realitate iluzorie sau reflectată, ca apa morților. Dar şi doctrina Samkhya pune un accent negativ asupra orizontului spațial, considerînd lumea materiei, dacă nu ca o nălucire, cel puțin ca o nonvaloare. Ceea ce — în ordinea noastră de idei — revine la acelaşi accent axiologic. Găsim cu alte cuvinte şi în Samkhya o platformă de legitimare a traiului anahoretic; ea consistă în devalorizarea materiei, în degradarea ei, nu ca realitate, ci ca mediu vital. E vorba de o degradare mai mult morală. Omului i se recomandă să trăiască în aşa fel, ca să se salveze cu orice preț din ițele încurcate ale materiei. Ideea mîntuirii prin mortificare, prin asceză, de sub jugul reincarnat iun ii, şi-a găsit întîia dezvoltare înfoiată tocmai în doctrina Samkhya („Samkhya" nu e propriu-zis un sistem unic, ci, la fel cu mistica brahmanică, un cheag doctrinar, care revine divers comentat în diferite sisteme, un caier central din care gînditorii îşi torc firele după cum i-ajută priceperea şi înclinările. Doctrina Samkhya alcătuieşte, cel puțin în parte, atlt baza jai-nismului, cît şi baza budhismului, deopotrivă preocupate de tehnica salvării de sub jugul Samsarei sau al legii reîntrupărilor).

3. Jainismul dezvoltă pînă la cele din urmă consecințe, de-o înfăţişare aproape maniacă, învăţătura despre „ahimsa". Ahimsa e porunca de a nu omorî si de a nu vătăma în nici un chip ființele vii. Etica jainistă vrea să ia lumea prin tangentă, deşi omul trăieşte evident înăuntrul cercului. Această etică e impresionantă prin respectul absolut acordat vieții; pornind de aci, ea închipuie o întreagă rețea de precepte şi comportări în vederea salvării individuale. (Jainistul umblă bunăoară tot cu gura acoperită pentru ca nu cumra să înghită vreun țintar.) Existența în orizontul spațial, şi temporal, e considerată ca o nonvaloare. Curmarea reincarnațiunii e urmărită cu strategia întregii vieți ca un suprem ideal. Ce stăruință în suprimarea celor mai fireşti înclinări, cîtă autoflagelare, şi pe ce întortocheate cărări, numai pentru — a fi scutit de reîncarnare! Să se remarce tensiunea latentă dintre componentele spirituale ale jainismului. Ce uluitoare încrucişare de orizonturi şi accente: respectul absolut, împins pînă. la jertfa de sine, față de orice viață, şi în acelaşi timp hotărîrea. de a socoti viața drept o nonvaloare!

4. Problema curmării reincarnațiunilor se situează şi în centrul preocupărilor budhiste. Budhismul propovăduieşte, ca tehnică ducătoare la țintă, îndeosebi desfacerea lăuntrică de orice interes pasional acordat vieții proprii, apoi mila față de toata ființele şi grija de a le mîntui fără deosebire pe toate, toate fiind supuse aceleiaşi fatalități a reîntoarcerii. Cită vreme mistica brahmanică priveşte orizontul spațial infinit ca o iluzie emanată din Atman, sau ca un joc fără de noimă, pe care şi-l îngăduie în singurătatea sa un Dumnezeu stingher (învățătură exoterică, de-a doua mînă), budhismul s-a simțit chemat să radicalizeze accentul negativ, afirmînd că în dosul iluziei simțurilor noastre şi in dosul ideii despre substanță, nu se găseşte nimic. „Nimicul", ca substrat al unei cosmice iluzii, iată în esență concepția budhistă. În această doctrină despre rîul fără prund al iluziilor şi-au dat întîlnire neantul şi nălucirea. S-ar păreai, că o mai masivă îngrămădire de negațiuni nici nu e posibilă.

Budhismul de mai tîrziu, înflorind în scolastica învoaltă a mahayanei, face totuşi încă un pas în sensul radicalizării negative. Gînditorul Nagariuna, furat de-o abstractă beție nihilistă, propune învățătura despre „absolutul gol" (sunyata): nu numai lumea sensibilă e o iluzie; faptul că omul îşi închipuie că există, chiar şi faptul că omul crede că simte lumea sensibilă, sunt la rîndul lor tot numai iluzii. Negațiunile se rezolvă aci în vîrtej şi în exaltare fără deznodămînt. Cu aceasta apele tăgăduirii au inundat cu totul orizonturile existenței.

Norma şi practica morală, de toate zilele, întemeiate pe concepțiile, despre care am dat un sumar tablou, culminează de fiecare dată într-un ascetism negativ, adică în sfatul, devenit conduită, de a nu colabora cu nici o faptă, nici bună, nici rea, la ceea ce se petrece, jucăuş şi fără frîu, în orizontul infinit al vieții.

Arta şi metafizica indică, de-o ameţitoare bogăţie de forme şi gînduri, exemplifică ad oculos, că a avea un orizont este un lucru, şi a încunjura acest orizont de nimbul unei valori este altul. Sunt aci în joc doi termeni autonomi, două puteri separate. Într-adevăr, în magnifica vegetație a artei şi metafizicei

indice se întretaie sau se întîlnesc doi factori distincţi, cari se suprapun, nu în duhul unui reconfortant paralelism, ca în Europa, ci în duhul prăpăstios al unei stranii polarităţi. În cultura europeană, orizontul spaţial infinit e întărit printr-un contrafort axiologic pozitiv; acelaşi orizont poartă în sufletul omului indic un stigmat negativ. Orizonturile spaţiale, al indului şi al europeanului, sunt într-un fel sinonime, care dobîndesc un sens divergent graţie accentelor, cu care sunt înzestrate. E cert că împerecherea dintre orizontul infinit şi accentul negativ împrumută culturii indice, în întregul ei, nota unei fascinante paradoxii, un profund farmec, care cheamă şi înspăimîntă, o vrajă de care ne simţim atraşi şi stingheriţi în acelaşi timp.

Trecînd pe planul concluziilor, vom susţine, cu alte cuvinte, că pot să existe culturi foarte diferite ca stil, cu toate că ele cresc în atmosfera aceluiaşi orizont spaţial. O asemenea teză, flancată de expunerile lămuritoare cuvenite, are darul să stingă încrederea acordată concepţiei morfologice, care închipuie pentru fiecare cultură un spaţiu specific. In diferenţierea culturilor intervin uneori alţi factori, nu mai puţin importanţi decît orizontul spaţial, care din întîmplare, după cum văzurăm, poate să fie locul comun al mai multor culturi. Stilul unei culturi nu e hotărît de pecetea unui singur factor. Două culturi, implicînd acelaşi orizont, pot să fie totuşi foarte diferite; datorită tocmai celorlalţi factori, cari determină fenomenul stilului. La fel cu europeanul gotic, inzii aveau o intensă viziune a infinitului, totuşi ei au izbutit să devie autorii unei culturi de o mare originalitate şi unică în felul său, care nu e „încă o dată" cea europeană. Originalitatea fenomenului e asigurată în acest caz de alţi factori, iar nu de viziunea spaţiului, la care recurge morfologia bin-tuită de manie monoideică. Unul dintre factorii eterogeni, datorită cărora cultura europeană si cultura indică se diferenţiază pînă la singularizare, este tocmai accentul axiologic, cu care e învestit de fiecare dată orizontul spaţial. Pentru european orizontul infinit e vasul tuturor valorilor, pentru ind acelaşi orizont infinit e vasul tuturor nonvalorilor.

Accentul axiologic trebuie în genere socotit ca un adaos la orizontul spaţial, ca un plus, ca o întregire. Inconştientul îşi creează singur un orizont spaţial, cum melcul îşi clădeşte casa de var. Din faptul că inconştientul e organic solidar cu orizontul, ce şi l-a creat, nu urmează ca existenţa într-un asemenea orizont să fie apreciată ca atare. Se poate prea uşor întîmpla ca orizontul să fie simţit ca o infirmitate. Cultura indică ilustrează convingător această situaţie, cu repercusiuni teoretice, de care trebuie să se ţină necondiţionat seama.

ATITUDINEA ANABASICĂ ŞI CATABASICĂ

Un alt factor, care se intercalează în reţeaua determinaţiuni-lor stilistice, este felul, în care inconştientul interpretează sensul fundamental al oricărei mişcări posibile în cadrul unui o-rizont oarecare. Să reprivim situaţia şi să fixăm atenţiei noastre constelaţia factorilor stilistici. Există aşadar un inconştient cu o seamă de predispoziţiuni native. Inconştientul îşi creează, prin simpla actualizare a latenţelor sale, ca o întîie proiecţiune, un cadru primar, organic, de natură orizontică. Acelaşi inconştient înzestrează apoi „existenţa" în cadrul orizontic, sau orizonturile ca atare, cu un „accent axiologic". Cu aceasta inconştientul s-a hotărît la o întîie atitudine preţuitoare, de care se va resimţi efectiv orice preţuire conştientă de mai tîrziu. Aci e locul unde, în seria determinaţiunilor stilistice, intervine un al treilea factor de temelie. Inconştientul, situat într-un orizont, pe care îl afirmă ca o valoare, sau îl tăgăduieşte ca pe o nonva-loare, se vede capabil de diverse mişcări în raport cu orizontul său. Printr-o iniţiativă spontană, de care nu e nimănui răspunzător, inconştientul se decide să atribuie un sens fundamental, ascuns, tuturor mişcărilor posibile. Acest sens ascuns se acordă în primul rînd liniei imanente a vieţii, sau mai precis: acest sens se acordă vieţii global, înţeleasă ca mişcare, ca traiectorie, în raport cu un anume cadru orizontic. Sensul, ce se atribuie vieţii, ca traiectorie în cadrul unui anume orizont, este sămînţa inconştientă, din care creşte sentimentul, ce-l are un individ sau o colectivitate despre „destin". Sensul unei mişcări poate fi în genere interpretat în două feluri opuse: ca înaintare în orizont, sau ca retragere din orizont (o a treia posibilitate e starea neutră, a mişcării de o semnificaţie echivalentă stării pe loc). Vom vorbi în consecinţă despre sensul anabasic sau despre sensul catabasic al mişcării în cadrul unui anume orizont (a treia posibilitate este sensul neutru). Sufletul european, pentru a rămînea la exemplele noastre, se simte în orizontul său infinit, prin tot ce îndeplineşte, prin fiecare pas, prin fiecare act, prin fiecare mişcare mai esenţială a sa, în înaintare, în expansiune, în desfăşurare

aproape agresivă, în expediţie cuceritoare. Sentimentul, ce-l încearcă europeanul cu privire la destin, e „anabasic". Prin tot ce întreprinde, prin toate creaţiile sale spirituale, materiale sau tehnice, occidentalul îşi satisface acest sentiment anabasic al destinului. Toată istoria europeanului, cu cruciadele şi colonizările ei, cu cucerirea elementelor, cu născocirile ei neistovite de stiluri şi mode, constituie de altfel o mărturie despre aceasta, o mărturie etalată pe un cuprins transcontinental şi cu soroace seculare. Sufletul celălalt, indic, deşi desfăşurat, nu cu mai puţină exuberanţă, într-un orizont tot infinit, ca şi al europeanului, îşi simte sensul mişcării, ca o retragere din orizont. Datorită acestui sentiment, sau mai bine, datorită acestei atitudini, indul se simte permanent îndemnat să nu colaboreze cu steaua vitalităţii sale. Indul, trăind în lume, se simte tot timpul re-trăgîndu-se sau întorcîndu-se din ea, adică părtaş la etica non-înfăptuirii. Acesta e sensul, pe care inconştient indul îl acordă destinului său terestru; de această atitudine „catabasică" se resimte morala şi metafizica sa, arta sa, ba chiar şi politica sa. Viaţa indului e pătrunsă de gustul patetic al retragerii din orizontul infinit, ce i s-a hărăzit. Chiar concepţia, ce-o are indul despre demnitatea omenească, e anexată acestei atitudini cata-basice.

Sensul, ce se dă vieţii ca traiectorie în cadru orizontic, nu trebuie confundat cu accentul axiologic. Avem de-a face aci cu doi factori distincţi, fapt ce poate fi verificat asupra ultimului nostru exemplu. Atribuim indului: 1) orizontul infinit; 2) accentul axiologic negativ; 3) sentimentul catabasic al destinului. Suntem fireşte ispitiţi să ne punem numaidecît întrebarea, dacă sentimentul catabasic al destinului nu se reduce în cele din urmă la accentul axiologic negativ, sau dacă nu e o simplă consecinţă a acestuia. Avem motive binecuvîntate să credem că nu. Problema nici nu e chiar aşa de complicată, cum pare. Nedumerirea se înlătură simplu printr-o încercare cu caracter de experiment intelectual. Ne întrebăm, dacă nu s-ar putea atribui unui suflet în acelaşi timp accentul axiologic negativ, şi sentimentul anabasic al destinului, iar nu sentimentul catabasic. Experimentul, de abia încercat, s-a şi consumat. Nimic mai lesne de-cît să imaginezi un suflet drăcesc — cuceritor, care negînd valoarea existenţei în cadrul unui orizont, să purceadă - nu la retragere - ci la înaintare, la ofensivă distrugătoare împotriva a tot ce există în acest orizont. Am avea de-a face în acest caz cu un fel de nihilism integral, care teoreticeşte e posibil, iar istoriceşte poate nu tocmai greu de identificat. Nihilismul integral implică un accent axiologic negativ şi sentimentul ana-basic al destinului. Ori indul, deşi consideră viaţa în cadrul orizontic, ce i s-a hărăzit, ca o nonvaloare, nu se gîndeşte o clipă măcar, să se înroleze într-un front distrugător. Dimpotrivă: nicăieri nu s-a aprins flacăra unui mai palpitant respect faţă de tot ce e viaţă, nicăieri, răspunderea faţă de orice atom vital n-a luat proporţii, ca în India. Mult nu lipseşte ca aspectul acesta să ni se pară efectul unei inconsecvenţe, împrejurarea se lămureşte totuşi. Accentul axiologic negativ şi sentimentul ca-tabasic al destinului sunt factori distincţi, cari nu se stingheresc, şi cari pot să coexiste în acelaşi suflet. Cu aceasta analiza factorilor stilistici produce încă o mărturie despre complexitatea sufletului indic.

Acordînd un credit necontrolat, ca simpli laici, cercetărilor etnologice, însemnăm aici, sub titlu ilustrativ, şi ceea ce ne e dat să aflăm despre sufletul etiop. Sunt cercetători, care susţin cu convingerea unei îndelungate experienţe, că etiopul se simte trăind într-un vast spaţiu, infinit, întocmai ca şi europeanul; şi ca indul, adăugăm din partea noastră. Nu ar fi decît normal să ne întrebăm, dacă etiopul încearcă în raport cu linia vieţii un sentiment anabasic sau un sentiment catabasic. Un examen, fie şi numai sumar, al culturii etiope, ne sugerează concluzia că sentimentul etiopului faţă de destin nu e nici anabasic, nici catabasic. Etnologia înclină a ne prezenta omul etiop ca ducînd în mare măsură viaţa unei plante. Pămîntul, sugrumat de soare, şi înviorat de ploile cerului, sezoanele luxuriante, succesiunea fenomenelor, ritmul astral, procesele prin care se înfiripă viaţa, moartea cu aspectul îmblînzit al unui fapt arhifiresc, integrat în ordinea naturii şi a fecundării, toate aceste fapte şi momente sunt, după cum ni se spune, trăite şi gîndite din partea omului etiop, nu mult mai altfel, decît le-ar trăi şi le-ar gîndi o plantă trezită printr-un miracol la conştiinţa de sine. Se subliniază că vegetativul, în calitate de categorie vitală a omului etiop, nu este expresia unei stări precare şi condamnabile; vegetativul are în viaţa etiopului semnificaţia unei metafizici consecvent realizată de-a lungul generaţiilor, fără început şi fără sfîrşit. Etiopul nu se simte un intrus în ordinea firii, ci un moment şi o prelungire a ei. Această deplină integrare conferă vieţii etiope o înfăţişare magnifică, un aer sublim de permanenţă suprafirească, de imperturbabilă veşnicie. E clar că etiopul, găsindu-se într-o asemenea stare de vegetativă suficienţă, nu încearcă faţa de destin nici sentimentul, care îndeamnă la „înaintare" şi la expansiune, dar nici

sentimentul, care îndeamnă la „retragere". Sufletul etiop, neclintită limbă de cîntar, se simte într-o vie şi plină nemişcare, în neutrală şi visătoare creştere. Propoziția noastră despre pluralitatea factorilor stilistici se verifică încă o dată. Culturile nu se diferențiază totdeauna prin totalitatea acestor factori. Astfel, cîteodată, culturi respirînd în unul şi acelaşi orizont se diferențiază în virtutea altor factori determinanți.

Atitudinea anabasică, catabasică sau neutră, intrînd ca un coeficient în sentimentul destinului, pot fi verificate ca atare, luînd în studiu structura intimă a diverselor culturi. După toate semnele şi indicațiile istorice, ni se pare că o foarte accentuată atitudine catabasică trebuie să atribuim vechiului om egiptean. Egipteanul trăia inconştient într-un orizont specific față de care el nu se simțea însă înaintind, ci in retragere. Viața cu toate inițiativele şi peripețiile ei, se traducea şi se organiza, pentru sensibilitatea egiptenilor, acei copii născuți bătrîni, ca o lungă şi încurcată „retragere". Egipteanul, despre care se spune că se gîndea la moarte încă din pîntecele mamei, se găsea în permanentă stare de evacuare a orizontului său. Cele mai mari energii disponibile ale statului sunt puse în serviciul morții; problema capitală a domnitorului e — clădirea unui mormînt. Grija de toate zilele a tuturor: cultul dispăruților. Medicina egiptenilor face minuni, dar numai în ceea ce priveşte conservarea morților. Egiptenii, oameni de pronunțată participare, tehnicieni reci, gospodari calculați, devin lirici numai în fața ultimei taine. E greu de spus întru cît definiția dată de Heidegger existenței umane ca „existență spre moarte" se potriveşte de fapt existenței noastre în genere. Definiția redă însă de minune existența omului egiptean. Ceea ce Alois Riegl răstălmăcea ca „sfială de spațiu", credem, că nu e decît acest sentiment „catabasic" al destinului, pe care, după ştirile, de multe ori uluitoare, ce ne-au rămas despre oamenii din valea Nilului, trebuie să-l atribuim vechiului egiptean. — Nu ni se cere însă neapărat să scormonim prin toate ungherele istoriei, pentru a verifica ideea despre atitudinea anabasică şi catabasică. Se găsesc exemple apropiate si exemple depărtate. Materialul documentar e destul de mănos. „Atitudinile", ce ne preocupă, sunt, într-o formă sau alta, tot aşa de răspîndite ca şi sentimentul destinului, iar sentimentul destinului ştim că e general omenesc. Totuşi sentimentul destinului nu are pretutindeni si-n toate timpurile aceeaşi semnificație. Sentimentul destinului are semnificație variabilă, după timpuri şi locuri. Analiza spectrală întrezăreşte în formele acestui sentiment diverse componente. Una e de pildă sentimentul destinului, care implică un orizont infinit, şi în acelaşi timp credința că orice mişcare a omului e subordonată unei secrete expansiuni; altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont îngust, şi pe deasupra credința că orice mişcare a omului se integrează într-o secretă retragere. Una e sentimentul destinului, care implică un orizont infinit şi atitudinea retragerii, şi iarăşi cu totul altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont limitat şi atitudinea înaintării. Sentimenul destinului e înrîurit de orizont, şi colorat de sensul fundamental, ascuns, atribuit oricărei mişcări posibile în cadrul acestui orizont. Ascultînd o doină românească, nu e greu să desluşeşti în ea rezonanța unui specific sentiment al destinului. Omul spațiului mioritic se simte parcă în permanentă, legănată înaintare, într-un infinit ondulat. Omul spațiului mioritic îşi simte destinul ca un veşnic, monoton repetat, suiş şi coborîş.

Atitudinea prin care se acordă un fundamental şi amplu sens secret oricărei mişcări posibile într-un cadru orizontic este încă unul dintre factorii esențiali, care determină din adîncimi inconştiente — modul şi sfemdnra unui stil, individual sau colectiv. Dar factorul ana- sau catabasic, sub al cărui semn tutelar stă uneori cîte o întreagă cultură, e şi el o variabilă independentă; independentă de structura cadrului orizontic şi nu mai puțin independentă şi de accentul axiologic. Cele constatate în legătură cu factorul anabasic şi catabasic ne îndreptățesc să afirmăm că determinantele unui stil se pot combina în diverse chipuri. Structura intimă a unui stil atîrnă, cu alte cuvinte, nu numai de o anume „viziune spațială", cum s-au grăbit să creadă diverşi istorici ai artelor şi filosofi ai culturii, contribuind prin această unilateralitate a lor la congelarea prematură a posibilităților exegetice. Structura unui stil atîrnă de-o seamă de alți factori determinanți, cari variază sau se repetă de la stil la stil, producînd prin combinarea şi contopirea lor, de fiecare dată, o nouă constelație sui-generis, o nouă zodie eficientă.

NĂZUINȚA FORMATIVĂ

Rămîne să meditām încă puțin asupra unui al patrulea factor, care determină fenomenul stilului, nu mai puternic desigur, dar poate mai vizibil, decît ceilalți factori despre care am vorbit pînă acum. Factorul, la a cărui descripție şi analiză procedăm, îl vom numi „nisus formativus". Am încercat altădată,

cu mijloace mai puţine, şi pe un plan mai redus, să încetăţenim în estetică acest termen împrumutat biologiei teoretice, în micul nostru studiu despre Filosofia stilului. Din nefericire, în momentul cînd scriam acel studiu, nu ne găseam încă în situaţia de a preciza locul „năzuinţei formative" în constelaţia determinantă a fenomenului stilistic. Seduşi de aparenţe şi de insinuările obiectului în sine, făceam chiar greşeala de a socoti năzuinţa formativă drept substrat principal, sau chiar unic, al stilului, încă nu deplin iniţiaţi în tainele de subsol şi ocrotite de întuneric ale fenomenului, ne-am lăsat impresionaţi, mai mult decît trebuia, de calităţile prin excelenţă vizibile ale stilului, adică de aspectele sale pipăite sau pur formale. Nu mai puţin însă, dife-renţiam, de atunci chiar, o diversitate de tendinţe formative, la care nici o consideraţie nouă, produsă în răstimp, nu ne îndeamnă să renunţăm. Noile lumini, izvorîte din viziunea de ansamblu, dar şi dintr-o analiză dusă mai departe, ne silesc doar la schimbarea unor termeni.

„Nisus formativus" este apetitul formei, nevoia invincibilă de a întipări tuturor lucrurilor, care zac în zona întruchipărilor omeneşti, tuturor lucrurilor care ajung în atingere cu virtuţile noastre plastice, nevoia, zicem, de a întipări tuturor lucrurilor din orizontul nostru imaginar forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvenţe. Lucrurile acestea pot să fie simplu închipuite, dar ele pot să fie şi realizate prin tehnica umană, într-un fel, în spaţiu şi în timp: o statuie, un templu, o compoziţie muzicală, personajele unei tragedii, o stare lirică, un efort moral, o organizaţie socială, etc. însemnăm că apetitul de forme al omului nu poate fi satisfăcut numai de „forme în genere" ; apetitul acesta are pretenţii serioase, el cere forme cu dezvoltări în spiritul unei logici proprii acestor forme. Acest apetit se îndreaptă totdeauna spre forme variate în spiritul unei consecvenţe inerente acestor forme. Dacă apetitul de forme al omului ar fi satisfăcut de forme în genere, omul s-ar mulţumi desigur cu ceea ce-i oferă natura în orice împrejurări, şi nu ar simţi necesitatea creaţiei culturale în genere, şi a celei artistice în special. In fond, diferenţa dintre formele, pe care ni le îmbie natura, şi acelea, pe care le găsim mai mult sau mai puţin vizibile în creaţiile de cultură, consistă în faptul că formele aparţinînd creaţiilor culturale nu sunt forme brute, ci reprezintă forme care vibrează într-o masă de derivaţii formale, dezvoltate potrivit logicei proprii acestor forme. Latura curat formală a unui stil se caracterizează prin două aspecte deopotrivă de importante: prin formă şi prin consecvenţa în variaţia formală. Dacă în biologie sau în natură „năzuinţa formativă" este factorul creator de forme, în „cultură" „năzuinţa formativă" este factorul, care creează o formă şi o dezvoltă, susţinînd-o pe liniile unei consecvenţe lăuntrice, în „cultură" năzuinţa formativă e de puterea a doua. Aici nu vom vorbi decît despre această de a doua năzuinţă formativă.

Diferenţiem trei moduri ale năzuinţei formative. Aceste moduri sau tendinţe apar sau dispar, mor sau renasc, după culturi, epoci, individualităţi. Ele sunt următoarele:

1. Modul individualizant;
2. Modul tipizant;
3. Modul stihial (elementarizant).

Esteticienii au hotărît, printr-un fel de consens tacit, să diferenţieze „stilurile", sub unghi formal, după gradul de apropiere sau abatere de la „natură". Din parte-ne suntem de părere că acest punct de vedere e inoperant. Năzuinţa formativă, de modurile căreia atîrnă toate „stilurile", este un factor exponenţial. Nu ştim cum produsele acestui factor ar putea să fie comparate cu produsele „naturii". „Natura" creează forme brute, „năzuinţa formativă" creează forme consecvent variate în ele înşile. Distanţa dintre natură şi cultură este sub acest unghi aşa de mare, încît produsele lor devin incomensurabile. Creatorii unui stil individualizant, tipizant sau elementarizant — nu vor, unii să se apropie de natură, şi alţii să se depărteze; toţi intenţionează în fond să ajungă la o transcendenţă. (Aici nu se pune încă problema, dacă această intenţie e realizabilă sau nu.) Toţi vor să parvină la adevărata natură. Unii îşi închipuie că ajung la aceasta pe calea individualizării, alţii cred că numai tipizarea duce la ţintă, şi iarăşi alţii acordă credit numai elementarizării. „Natura" nu poate fi prefăcută deci în criteriu de diferenţiere în studiul stilurilor, însuşi conceptul de „natură" ni separe instabil.Sensul, ce se atribuie acestui concept, depinde în multe privinţe tocmai de „năzuinţa formativă", căruia privitorul îi e din întîmplare supus. Insul individualizant va vedea în „natură" o colecţie de momente individualizate, iar insul tipizant va spune că esenţialul în natură e tipicul. „Stilurile", sub aspectul lor „formativ", trebuiesc disociate după un criteriu imanent lor, iar nu în raport cu „natura"1. De altfel, după cum vom vedea, năzuinţa formativă intervine nu numai în tratarea „naturii"; ea se manifestă bunăoară, în chip eclatant, chiar şi în metafizică, în modul de a concepe „transcendentul".

Să ilustrăm prin cîteva exemple fiecare mod al „năzuinţei formative". Se ştie îndeobşte că de pildă cultura germană, privită în întregul ei, de-a lungul dezvoltării istorice, manifestă o puternică şi foarte susținută tendință „individualizantă", în tot ce ea a întruchipat si realizat. Această tendință, caracterizînd media unei întregi culturi, a suferit cînd o întețire, cînd o slăbire, după epoci si individualități. Trimitem sumar la arta portretistică, la figurația, din tablourile primitivilor germani, la arta germană a renaşterii, care deşi grav contaminată de modul tipizant italian nu-şi putea totuşi ascunde profunda dragoste față de tot ce e individual. Oricît de vînjoase ar fi fost influențele străine suprapuse, dragostea subterană față de individualul unic, fără pereche reapărea, iarăşi şi iarăşi, fățişă, sau deghizată, în diverse chipuri (Diirer). Pentru indentificarea modului individualizant să ne gîndim mai departe la personajele, singulare pînă la întortochere, care circulă cu aerul lor ireal, de poveste, prin romanele romanticilor germani, sau la acele subtile şi labirintice analize psihologice, izvorîte dintr-o abisală pasiune pentru nuanță şi detaliu, care au făcut pe unii critici să asemene pe un Jean Paul cu Proust. De notat că tendința aceasta individualizantă nu se istoveşte în portretistică. Aceluiaşi mod afirmativ îi anexăm dragostea de duh şi de piesaj local, care, de bine de rău, domină literatura

1 Na-am ridicat şi în Filozofia stilului (1924) împotriva criteriului „natural" în diferențierea stilurilor. Ne-am referit atunci în mod critic îndeosebi la clasificarea lui Max Deri, teoretician şi istoric al artelor. Acest lucru n-a fost măcar remarcat, din partea nici unui recenzent. Probabil că problema nici n-a fost sezisată.

şi arta germană aproape cu exclusivitate, şi uneori pînă la exces. In ultimii ani au apărut o mulțime de lucrări care analizează literatura germană sub acest aspect, al peisajelor, şi al duhului local. Cultura germană constituie desigur un exemplu masiv şi inepuizabil, care poate fi exploatat după plac, cînd e vorba de ilustrarea năzuinţei individualizante. Dacă dorim să ilustrăm năzuinţa individualizantă prin cazuri, şi concrete, şi mari în acelaşi timp, ne putem referi la opera revelatoare a unor personalități izolate, pentru care modul acesta e un semn cu osebire distinctiv: să ne gîndim la un Rembrandt, să ne gîndim la un Shakespeare. Rembrandt, în goană după detaliul viu, după o trăsătură, după un gest, în care se rezumă o întreagă individualitate cu tot trecutul ei, s-a oprit, iarăşi şi iarăşi, ca asupra unei comori iradiante, lîngă propria sa fizionomie, eternizîndu-şi-o în portrete, din care reconstituim cu uşurință o unică, frămîntată, viață, împinsă pînă la obsesie, pasiunea aceasta reflectată asupra propriului chip, se consumă viguros şi cu totul în afară de orice sentimental narcisism. Să nu vedem în ea decît documentul cel mai viu al unui mod formativ, şi anume al modului individuali-zant. Rembrandt a fost preocupat de propriul chip, printr-o profundă adeziune organică la principiul individuațiunii. Rembrandt aspiră la o realitate metafizică; într-un sens el atribuie portretului, cu accentele sale individualizante, o mai intensă realitate decît modelului viu. Modelul viu trebuie să i se fi părut de multe ori o simplă copie anemică, diluată şi inexpresivă, a portretului. Metafizica latentă, la altarul căreia oficia Rembrandt, s-ar putea, credem, reduce în cele din urmă la o formulă de felul acesta: făpturile îşi dobîndesc realitatea supremă, ultimă, prin individualizare, prin cît mai vîrtoasă individualizare. Tehnica individualizantă a lui Rembrandt nu ţinteşte spre un naturalism oglinditor şi fără noimă, ci e pusă în slujba unui gînd metafizic. Prin accentuarea, sublinierea şi învîrtoşirea individualului Rembrandt se simțea transpus pe planul unei realități metafizice. Prin tehnica individualizantă, el spera să obțină pentru ființele şi lucrurile pictate un spor existențial. De aci poate nevoia de a îmbrăca făpturile în acea lumină nefirească, venită de nicăieri, şi căzută pe lucruri, ca nimb si pecete a unei supraexistențe. Nu s-ar putea oare lumina pe dinăuntru cam în acelaşi fel si iperzelul individualizant al lui Shakespeare? Cine se mai încumetă să vorbească astăzi despre Hamlet sau despre Regele Lear, altfel decît ca despre nişte ființe, în fond mult mai reale, decît ființele aşa-zise reale din preajma noastră? întruchipările lui Shakespeare, de o abundență păstoasă de trăsături individuale, nu sunt numai existențe unice, ci mai mult decît atît. Existențe unice pot să fie toate existențele mediocre din preajma oricui. Unui Hamlet însă îi conferim prestigiul unei existențe concentrate. Hamlet există, dar există la puterea a doua. Năzuința individualizantă a acestor artişti (Rembrandt, Shakespeare) nu se mărgineşte la transcrierea „naturii", ci caută un acces spre transcendență.

Trecînd dincolo de hotarele artei, în alte ținuturi spirituale, de ex. în metafizică, vom găsi interesante exemple pentru ilustrarea tendinței individualizante. Concepția metafizică a lui Leibniz, bunăoară, a crescut tocmai din năzuința individualizantă. Leibniz, gînditorul de nuanțată şi atotcuprinzătoare

imaginaţie, închipuia o lume alcătuită, în ultimul ei prundiş, din unităţi psihice indivizibile (monadele). Monadele lui Leibniz sunt un fel de atomi spirituali, inaccesibili influenţelor externe, momente ireductibile şi de-o absolută discontinuitate. Dar marea noutate, pe care Leibniz o comunică gîndirii europene, consistă mai puţin în faptul că imaginează monadele ca unităţi de-o desăvîrşită discontinuitate, cît în aspectul formal, pe care ţine să-l întipărească monadelor. Leibniz afirmă: fiecare monadă, ca atare, e nu numai un moment într-o discontinuitate, ci o individualitate complet distinctă, înzestrată cu o seamă de însuşiri unice, o lume pentru sine, care nu se repetă, şi care, aşa cum este, nu este decît o singură dată. Niciodată în istoria gîndirii umane imaginaţia speculativă nu s-a lăsat cu acelaşi entuziasm antrenată de tendinţa individualizantă, ca în cazul acesta al metafizicei leib-niziene. Avem aci de-a face cu cazul rar al unui stil de gîndire, realizat pînă în ultimele consecinţe.

Poate nu e lipsit de interes să notăm că această concepţie leib-niziană despre individualitatea unică a monadelor, concepţie în genere uitată sau socotită o simplă bizarerie speculativă, şi-a găsit recent un pandant ştiinţific, într-o formă neaşteptată. Fizicianul Pauli a enunţat nu tocmai de mult un principiu, după care de ex. în sistemul unui atom doi electroni nu pot niciodată să descrie aceeaşi traiectorie. Prin consecinţele sale acest principiu „individualizează" cu desăvîrşire aspectul atomilor. Cu aceasta se introduce şi în concepţia „ştiinţifică" despre elementele ultime ale naturii viziunea „individualizantă". O problemă, care se deschide pe plan filosofic, o dată cu formularea principiului Pauli, este: exprimă acest principiu o realitate obiectivă sau mai curînd un „stil de gîndire"? Prin tot sistemul nostru epistemologic, înclinăm spre interpretarea că e vorba şi aci ca şi în cazul metafizicei leibniziene despre o realizare extremă a unui „stil de gîndire".

Să completăm ilustrarea năzuinţei individualizante şi cu exemple din domeniul moral-spiritual. Goethe a dat expresie lapidară unui postulat moral-spiritual, pe care estetica modernă are obiceiul să-l citeze, delauntimp chiar mai mult decît e de cuviinţă. „Cea mai mare fericire a muritorilor e personalitatea." E învederat lucru, că în această formulă a luat fiinţă, în chip de maximă, modul individualizant, asupra căruia tocmai ne aplecăm interesul. Idealul goethean al personalităţii, concepută superdimensional în înţelesul unei armonizări convergente a tuturor posibilităţilor unui individ, şi ca un echilibru de forţe, poartă însă, întocmai ca şi idealul estetic al lui Diirer, în afară de semnele modului individualizant, şi oarecari trăsături „tipizante". Moralistul, care prin sistemul său ilustrează poziţia extremă a tendinţei individualizante, fără de a f ace vreo concesie nici tipicului, dar nici anarhismului, ni se pare a fi, mai mult decît oricare altul, marele Fichte. împrospătăm puţin cunoştinţele filosofice ale cititorului. Kant a fixat, pentru viaţa morală, în faimosul său imperativ categoric, un cadru pur formal deşertat de orice conţinut. Kant a atacat, precum se ştie, problema morală foarte sublim şi foarte tangenţial, faptă pentru care a fost şi mult preaslăvit, şi mult criticat. Mulţi dintre gînditorii, cari au mînecat de pe podişurile kantiene, s-au simţit nu puţin înstrăinaţi, şi chiar respinşi de acest gol, îngheţat, şi ţeapăn formalism etic. Unii dintre aceşti gînditori au încercat să încălzească la focul inimii schelăria de oţel a lui Kant. Alţii s-au simţit îndemnaţi să toarne, menţinîndu-se tot la rece, în cadrul moral kantian, un conţinut precis, o materie articulată, o substanţă palpabilă. Fichte propune pentru materializarea formei kantiene, prea rarefiată, un conţinut de-o densitate concretă, dusă pînă la capăt. Fichte consideră rolul omului în lumea morală-socială, într-un fel cu totul individualist, sus-ţinînd, că în această ordine fiecărui om îi revine o funcţie, pe care numai el singur o poate îndeplini, şi nimenea altul. Fiecare om, intercalat în ordinea morală-socială, îşi are aci şi acum locul său, pe care trebuie să-l umplă cu toată răspunderea, pe care o implică această unicitate. Fichte realizează, cu această concepţie, în ordine etică şi din punct de vedere stilistic, un pandant al viziunii monadologice leibniziene. Idealul etic abstract şi general coboară pe pămînt, după Fichte, prin „individualizarea" radicală a datoriei morale. Legea morală, goală ca o armură fără luptător, a lui Kant, lege prin care se indică doar circonferenţa unei lumi, îşi însuşeşte în acest chip infinit de multe conţinuturi concrete, dintre care fiecare e valabil numai o singură dată. Astfel pusă în lumină, năzuinţa individualizarea, cuprinsă în concepţia etică fichteană, nu va scăpa observaţiei nimănui. Excursia prin tărlmul moral n-a fost de prisos; ea ne-a pregătit satisfacţia de-a vedea că ideea despre năzuinţa îndividualizantă se verifică în orice domeniu al manifestărilor umane.

Al doilea mod al năzuinţei formative e tendinţa „tipizantă". Cel mai consecvent realizat este acest mod în vechea cultură grecească. Această tendinţă, cu obîrşii pierdute în protoistorie, devine, începînd cu timpurile homerice tot mai dominantă, ca să culmineze în timpurile platonice. La început modul

tipizant se desface din încleştări telurice-haotice, se consolidează treptat, dobîndind muchi tot mai netede şi mai transparente, de cleştar, ca să ajungă la o strălucire, niciodată depăşită în urmă, în întruchipările de humă cerească ale lui Sofocle, Plato sau Praxitel. După acest zenit, uranicul se umple iarăşi de zgură, modul tipizant se alterează, subminat încetul cu încetul de alte moduri, care i se alătură sau i se substituiesc. Plastica divinităţilor ideale, reprezentînd tot atîtea tipuri pure, armonic alcătuite, din contururi esenţiale şi din trăsături generice de organică frumuseţe, dar nu mai puţin şi umanul înălţat la putere mitologică, sau acţiunea redînd sensul tipic, idealul sporit, al vieţii, din tragedia antică, sau formele arhitectonice, construite sobru şi de-o fină vibraţie, după canon euclidic, ale templelor de pe Acropole, sunt îndeobşte cele mai cunoscute exemple artistice, în care s-a întrupat pentru totdeauna năzuinţa formativă tipizantă. Dar acelaşi mod ia trup tangibil de pildă şi în metafizica platonică a Ideilor. „Ideile" reprezintă tot atîtea idealuri organice ale lucrurilor si fiinţelor, ce stau sau se perindă în spaţiu şi în timp. Tehnica demiurgică, potrivit căreia, după Plato, au luat fiinţă făpturile din preajma noastră, seamănă aidoma cu tehnica unui atelier de artă plastică. Făpturile de orice fel sunt copii imperfecte ale unor modele unice şi de cerească desăvîrşire. In atelierul metafizic, modelele, inaccesibile şi fără prihană, poartă numele de „Idei". După o idee se pot trage nenumărate copii: toate vor fi mai mult sau mai puţin desăvîrşite, căci desăvîrşirea aparţine exclusiv tiparului, Ideii. Esenţialul în moşiile existenţei e Ideea nu copiile. Să se încerce o dată o operaţie comparativă, în vederea unei diagnoze diferenţiale, între metafizica aceasta a Ideilor, a lui Plato, şi metafizica monadelor a lui Leibniz. Distanţa dintre ele măsoară exact diferenţa dintre tendinţa formativă tipizantă şi tendinţa formativă individualizantă. In concepţia leibniziană făpturile reale nu sunt făcute după modelele unor idei de contururi perfecte; făpturile reale sunt mai curînd echivalentul unor complexe monadice, iar monadele ştim că sunt, fiecare pentru sine, atît de individualizate, că nu există niciodată o a doua la fel. în metafizica platonică accentul jjexistenţial zace pe conturul ideal, tipizant; în metafizica leibniziană accentul existenţial zace pe conturul accidental, individualizant. Deosebirea dintre cele două metafizici revine în definitiv la o apreciere diametral opusă, atît a individualului, cît şi a tipicului. Pentru Plato individualul reprezintă o existenţa degradată, iar tipicul o existenţă deplină; pentru Leibniz existenţa deplină zace pe linia individualului, iar „tipicul" nu reprezintă decît ceva derivat.

Nu e necesar să amintim că năzuinţa tipizanta a reintrat în acţiune, cu suverană exclusivitate, în timpul Renaşterii, şi tot aşa în toate epocile clasicizante ale diverselor popoare europene. Materialul ilustrativ, ce s-ar putea cita pe această linie de idei, e cu totul redutabil. Un Lionardo şi un Raffael, un Racine sau un Goethe (cel al dramelor Tasso şi Ifigenia, al liricei romane, dar întrucîtva şi cel al „fenomenelor originare"), un David sau Ingres, într-o anume privinţă Paul Valery al zilelor noastre, sunt tot atîtea personalităţi legate subteran şi prin secole prin aceeaşi pasiune tipizanta. Toţi aceşti creatori sunt îndrăgostiţii plasticei ideale, ai conturului necesar, ai construcţiei logice şi măsurate. Justificarea teoretică a acestui mod se găseşte în filosofia platonică, dar nu mai puţin şi în teologia catolică, întru cît aceasta a asimilat platonismul.

Să trecem la a treia năzuinţa formativă, la tendinţa stihială („elementarizantă"). (cuvânt în greaca veche = concept fundamental). Ilustraţii de primul ordin pentru acest mod ne serveşte arta egipteană sau pictura bizantină.

Lucrurile şi fiinţele, închipuite de arta egipteană sau bizantină, ni se înfăţişează în forme mult mai sumare decît sunt formele obţinute prin tipizare. Modul tipizant retuşează organicul, dar nu părăseşte zona acestuia. Modul tipizant reduce organismele aceleiaşi specii la expresia lor ideală, eliminînd accidentalul şi individualul. Modul tipizant procedează prin eliminarea întîmplătorului şi prin accentuarea necesarului generic. Modul stihial forţează pînă la exces procedeul eliminării şi vede necesarul dincolo de ceea ce este generic, în unele aspecte elementare şi universale ale lucrurilor. Modul stihial ajunge astfel la forme, care depăşesc în întregime organicul, la forme contaminate parcă de natura geometrică a schemelor cristalice, sau de dinamica copleşitoare a unor gesturi demiurgice. Fie că sunt statice, fie că sunt dinamice, aceste forme reamintesc în orice caz numai schematic făpturile şi materialitatea de toate zilele. Artistul, acordînd un interes foarte zgîrcit vizibilului, pare a-şi rezerva entuziasmul, în chip precumpănitor, unui principiu invizibil. Artistul face abstracţie în redarea lucrurilor de toate însuşirile unice şi individuale ale acestora, dar în mare parte şi de însuşirile tipice, de gen sau de specie, ale lor. Lucrurile sunt redate într-o formă care reţine doar cîteva aspecte esenţiale, după un

calapod întrucîtva străin, dar impus lucrurilor în chip suveran şi dinafară. Esenţa lucrurilor e adaptată la rigorile unui duh, care pluteşte stăpînitor peste toate, sau care le animă pe dinăuntru pe toate. Lucrul izolat încetează de a mai fi purtătorul pitoresc al balastului său de însuşiri individuale. De aşijderea lucrul izolat nu mai e nici supus doar unei armonioase retuşări, ca să devină idealul organic al tuturor lucrurilor de acelaşi gen. Lucrul e redat sumar şi sintetic, ca să devină purtător al unui duh sau al unei stihii universale, de multe ori prea ascunse ca să poarte un nume, al unei stihii universale, care depăşeşte specia, în schematismul lucrurilor, redate potrivit modului stihial sau elementa-rizant, se oglindeşte astfel mai mult o statică sau o dinamică universală (sau în orice caz ceva cu totul elementar), decît propriul tip ideal, sau propria individualitate a acestor lucruri. Un|Rem-brandt. pictorul fără pereche al modului individualizară, redă fiinţa umană, subliniind şi înteţind tot ce e individual, adică tot ce preface această fiinţă într-o existenţă unică şi fără putinţă de a se repeta vreodată în spaţiu şi în timp. Un Raffael, pictorul modului tipizant, ignoră cu voinţă, chiar şi în portretistică, pe cît posibil, accidentul şi individualul, ca să înalţe făpturile la demnitatea unui tip ideal. Cu totul altfel procedează de pildă pictura bizantină. Artistul bizantin elimină nu numai tot ce e individual; sub mîna lui, chiar şi tipicul îndură o schematizare şi o desfigurare, prin ceea ce făptura închipuită se integrează într-o vastă si impresionantă statică universală, aderenţă pe care viaţa organică n-o are niciodată. Rembrandt, împins de năzuinţa individualizantă, utilizează cu deosebire acele aspecte ale făpturilor, pe care le surprinde clarobscur ochiul vieţii, retina organică frămîntată pe dinăuntru de instincte şi patimi, de permanente dibuieli, şi numai de parţiale şi vremelnice iluminări. (încă o dată: nu e vorba aici de o „copiare" a naturii, ci de utilizarea unui material într-un spirit cu totul creator şi pornit spro „transcendenţă".) Raffael utilizează mai ales acele aspecte ale făpturilor, pe care le pipăie spiritul uman, spiritul desprins din reţeaua contingenţelor cotidian-biologice, graţie viziunii ideative. prin mijlocirea căreia cuprindem genurile. Pictorul bizantin, stăpînit de năzuinţa stihială, se orientează, după aspecte cu totul elementare ale făpturilor, pe care nu le vedem cu ochii trupeşti şi nici simplu ideativ, dar despre care se poate bănui ca le vede Dumnezeu însuşi. Spre a vedea lucrurile şi făpturile, aşa cum le vede Dumnezeu, pictorul bizantin trebuie să iasă dia sine, să ia, printr-un salt în extaz, o poziţie teocentrică. Cert, din punctul de vedere al simţurilor organice şi al facultăţilor noastre ideative formele, la care se opreşte viziunea bizantină, par regretabile diformări. Pentru a preveni orice confuzii, adăugam că sensul intrinsec al viziunii bizantine nu este totuşi o chestie de interpretare teoretică, ci mai presus de toate o chestie de sensibilitate, în orice caz semnificaţia pozitivă a acestor bizantine „forme diforme" ne rămîne inaccesibilă atîta timp, cît IP privim sub unghi pronunţat biocentric sau ideocentric. Fapt e că europenii, timp de o mie de ani, nici n-au mai prea comunicat cu sensul picturii bizantine. Aceasta se explică doar prin împrejurarea că europenii, poate împuţinaţi la suflet, au uitat cu desăvîrşire să vadă şi să simtă altfel decît biocentric sau ideocentric. Faţă da poziţiile sensibilităţii curente, formele bizantine se prezintă doar ca forme diforme, ceea ce oricum revine la o negaţiune. Semnificaţia acestor forme ni se revelează numai dacă depăşim obişnuinţele sensibilităţii, şi dacă privim aceste forme sub unghiul lor propriu, adică cvasiteocentric. Sub un astfel de unghi, întruchipările în stil bizantin dobîndese ca un reflex de imuta-bilitate; ceva din statica necreatului, măreaţă, elementară, universală, de dincolo de viaţă şi moarte. Cu sensibilitatea de astăzi, care-şi are făgaşurile ei, anevoie ne vom mai putea transpune, cu totul, în sufletul unui Basileus, ctitor de biserici, care îşi avea cu smerită mîndrie portretul în tinda clădirii sale, — ne puteai doar întrucîtva închipui sporul secret de conştiinţă al aceluia, care se vedea, nu cum îl vedeau toţi muritorii, ci aşa cum îl vedea Dumnezeu însuşi: transpus în statica eternităţii.

Năzuinţa stihială ne dă ocazie şi pentru cîteva reflexii mai laterale, dar nu lipsite de însemnătate. E de mirat anume că tendinţa aceasta e condamnată, nu se ştie din ce pricină, să lupte Sncă spre a i se recunoaşte o existenţă independentă în tratatele de estetică. E timpul să închidem acest proces. Situaţia e cu atît mai ciudată, cu cît existenţa acestui de al treilea mod formativ a fost vag bănuită chiar din partea unor gînditori mai vechi. Filosofia romantică, acea filosofie căreia îi revine meritul de a fi lărgit considerabil sensibilitatea europeană, este cea dintîi, care îşi îndreaptă cu mai mult interes atenţiunea asupra aşa-zisei „arte simbolice" a asiaţilor sau egiptenilor. S-a luat deci act, cel puţin ca de un mare fenomen istoric, de posibilitatea unei arte, care nu e nici individualizantă, nici tipizantă. Termenul de „artă simbolică", cu care filosof ia romantică a ţinut să circumscrie obiectul bănuit, are din nefericire darul, de a ne putea induce prea uşor în eroare în ceea ce priveşte natura şi caracterul acestei arte.

Cuvîntul „simbol", în accepție curentă, are înțe-l esul de semn ccnciet şi sensibil pentru o idee, sau pentru un conținut abstract. Ori, un „simbol" poate fi propriu-zis întruchipat în oricare din modurile formative: individualizant, tipizant, sti-hial. în epocile clasicizante găsim destule exemple de simboluri realizate în forme tipice. Pictura romantică germană oferă exemple de artă „simbolică" chiar în gen „individualizant" (de pildă Rubezahl de Schwind). Termenul de „artă simbolică" ar putea prea uşor să dezorienteze şi să ne ducă pe drumuri greşite, înțelesul curent, de circulație, al termenului „simbol" ne interzice de-a numi arta de tendință stihială simplu „simbolică". „Simbolul", în accepție obişnuită, e un fapt concret care trimite într-un fel sau altul la o idee abstractă; ori în formele artei stihiale nu se exprimă idei cu orice preț, sau nu mai mult decît în alte arte. In orice artă, de oricare caracter formativ, se exprimă în primul rînd „trăiri". Arta stihială exprimă în aceeaşi măsură trăiri ca şi arta individualizantă şi ca şi arta tipizantă. De fiecare dată e vorba numai de altfel de trăiri. Deosebirea dintre arta individualizantă şi arta stihială nu corespunde de loc deosebirei dintre ‚trăire" şi „idee", în ambele cazuri e vorba de „ trăiri", cu deosebirea doar că „trăirile" se consumă pe planuri existențiale divers centralizate. Un plan e mai curînd biocentric, celălalt plan e mai curînd teocentric. Cei ce numesc arta stihială o artă „simbolică", insinuează, poate involuntar, părerea cu totul nelegitimată, că această artă ar fi de natură mai conceptuală, sau mai abstractă, decît este arta individualizantă sau cea tipizantă. Asemenea păreri trebuiesc denunțate ca fiind cel puțin superficiale. Găsi modul individualizant sau cel tipizant, modul stihial este un mod fundamental, formație, de care depinde aspectul, ce se întipăreşte oricărui produs al spiritului uman. în „gîndire" e adevărat că modul stihial se opreşte cu predilecție la „concepte fundamantale", „elemBntare"; dar „arta" creată grație acestui tipar stihial nu e caracterizată, în esența sa, prin aceea că o anexăm unui excesiv abstracționism conceptual; în această artă, de mod stihial, se exprimi de-a dreptul complexe „trăiri", de obicei însă altele decît cele ventilate în arta individualizantă sau în arta tipizantă. Iată de pildă pictura unui van Gogh. Ea se realizează întru totul în forma stihială, cu toate că van Gogh nu pictează decît peisaje; grădini cu măslini, cîmpuri cu holde, livezi, ogoare, floarea-soarelui, dealuri cu chiparoşi şi stele. Pictura lui van Gogh e însă un exemplu, prin care se demonstrează hotărîtor cît de nepotrivit este epitetul „simbolică" acordat artei stihiale. Peisajul şi făpturile, copacii şi creatura vegetativă din pictura lui van Gogh ni se înfățişează ca întruchipări de mari reticențe şi de mari destăinuiri: chiparoşii au înfățișare de flăcări verzi, stelele se învîrtesc ca roțile, drumurile curg ca rîurile, florile luminează ca soarele, măslinii au brațe chinuite ca vinele omului. Făpturile lui van Gogh îşi retac caracterul individual, dar adesea şi caracterul gsneric de specie, sau numele, cu atît mai mult însă aceste făpturi ni se destăinuiesc, datorită formai, ce le-o imprimă pictorul, ca purtătoare ale unui dinamism cosmic nelimitat şi atotstăpînitor. Aoast dinamism convinge în chip imediat, asasi dinamisn nu are caracterul derivat şi deficient al unei idei abstracte, ci este obiectul unei trăiri violente, sau echivalentul unei viziuni de supremă saturație. Surprindem şi în pictura luij van Gogh într-un sens un unghi teocentric, daca voim, dar „theos" are aci cu totul altă semnificație, decît în arta bizantină, despre care de asemanea am spus că e oarecum teocentrică. În pictura bizantină făpturile sunt integrate intr-o statică universală a necreatului sau'adefinitivmîntuitului; aci, la van Gogh, făpturile sunt integrate în liniile de forță, în sistemul magnetic al unui ultim dinamism, sau]în perspectiva unui Dumnezeu imanent şi în permanent chin al facerii.

Arta lui van Gogh redă prin mijlocirea lucrurilor un „stoi-cheion", adică ceva elementar şi cosmic. Acest „stoicheion" nu trebuie în toate cazurile să fie staticul cosmic, sau dinamicul cosmic. El poate să fie bunăoară „spiritualul", dar tot aşa „materialitatea" ca atare, sau „vegetativul", sau „animalitatea", etc., etc. Am spus mai sus, şi revenim asupra acestei idei, că prin oricare din năzuințele formative, artistul sau creatorul în genere aspiră la transcendență. Unii cred că pot să transpună lucrurile în transcendență prin „individualizare", alții cred că aceasta e posibil numai prin „tipizare", iar alții îşi închipuie că ajung la transcendență prin elementarizarea lucrurilor, sau prin reducerea lor la un „stoicheion".

Termenul de „tendință stihială", ca năzuință formativă, îl introducem în această problematică, noi, aici întîia oară, fiindcă ni se pare a caracteriza cel mai bine tendința, care se alătură individualizantului şi tipizantului şi care pînă acum nu a fost nici precis determinată şi nici sugestiv sau potrivit denumită din partea nimănui1.

Denumirea de artă simbolică, acordată artei stihiale sau ele-mentarizante nu poate să producă decît confuzie. Făcînd abstracție de alte obiecțiuni, ce i se pot aduce, o asemenea denumire abate înainte de

toate atenția de la specificul „formal" al operei de artă, spre considerații, care situează opera de artă într-o degradantă vasalitate față de un conținut mai mult sau mai puțin exterior ei. Există desigur şi opere de artă „simbolice", dar acestea sunt posibile în orice „stil", în acest capitol caracterizăm operele de artă sub unghi formal, iar constatările posibile în legătură cu arta egipteană sau bizantină confirmă teza despre existența de sine stătătoare a unui al treilea nisus formativus, cel „stihial". Acest nisus forțează lucrurile să-şi părăsească individualitatea şi întiucîtva specia, ca să devină expresii ale unui duh sau ale unui principiu universal, ale unui „stoicheion", ale unui ce elementar, care depăşeşte individul şi specia. Acest de al treilea „nisus" se manifestă ca o incomensurabilă potentă stilistică, nu numai în artă, ci în toate domeniile activității umane.

Deoarece pentru modul individualizant şi pentru modul ti-pizant, am amintit şi cîte un exemplu metafizic (sistemele lui Leibniz şi Plato) să ilustrăm şi modul stihial printr-un exemplu

1. Max Deri îşi închipuie bunăoară, cu totul greşit, că a treia tendință consistă m «individualizarea accentuată, exagerată" (Die Malerei im XIX. Jahrhundert).

metafizic. Cea mai bună ilustrare ne-o oferă însăşi metafizica bizantină. Leibniz punea accentul existențial pe individualizare: aceasta e calea urmată de monade, spre a-şi ajunge plenitudinea sensului. Plato punea accentul existențial pe tipic: făpturile individuale primesc un reflex de demnitate din partea Ideii. Metafizica bizantină (adică a bisericii sinoadelor ecumenice) apasă mai vîrtos asupra „individului îndumnezeit", adică asupra făpturii, care încetează de a fi ea însăşi, şi care devine vas al revelației divine. Făptura izolată îşi pierde fizionomia individuală, tot aşa ea încetează de a fi reprezentanta speciei, şi intră în posesia sensului său ultim în măsura în care devine teoforică, adică purtătoare a unui stoicheion universal.

Efectele diverselor năzuințe formative, în înțeles de potente stilistice, se remarcă în artă, în metafizică, tot aşa însă şi în domeniul moral. Răsfoind o istorie oarecare a doctrinelor morale, nise dă, sub acest unghi, prilejul unor bogate reflexii. Potrivit fiecăreia dintre cele trei năzuințe formative, au f ost propuse în cursul veacurilor maxime de comportare, cum sunt de pildă următoarele:

„Fii tu însuți!"

„Fii cum e măiestrul!" (Şeful academiei sau al şcoalei).

„Fii cum a fost unul singur!" (Hristos, Budha, Confucius).

în fiecare dintre aceste maxime se face de fapt apel la altă valoare. Se subliniază pe rînd individualul, tipicul, principiul universal.

Nu e desigur lipsit de interes nici felul cum se repercutează năzuințele formative în domeniul pur religios, în această ordine vom descoperi bunăoară, că protestantismul corespunde întru totul modului individualizant. Realizîndu-se consecvent si pînă la exces sub presiunea acestei tendințe, protestantismul capătă, treptat-treptat, o înfățişare tot mai anarhică şi mai descentralizată. Dacă privim lucrurile mai de aproape constatăm că zace în chiar firea protestantismului să se fărîmițeze, în tot mai multe şi mai penibil restrînse cuiburi religioase. Descompunerea aceasta, adînc înrădăcinată chiar în principiul protestantismului, are loc în ritm cu atît mai accelerat, cu cît mişcarea e mai avansată pe drumul său propriu. Față de protestantism, pentru care devenirea coincide aproape cu o disoluție, ortodoxia — atît cea veche din zenitul auriu al Bizanțului, cît şi cea păstrată într-o stare de latențe embrionare, a popoarelor mai tinere — reprezintă modul stihial. Ortodoxia posedă semnificația ideală a unei entități elementare şi ecumenice, care realizată ca atare, n-ar îngădui nimănui nici o ieşire din schema totalității sale cristaline. Această organizație stihială s-ar apăra de orice veleități individualizante, si ar refuza ca „păcat" chiar şi cea mai inofensivă abatere de la formele, în care ea s-a statornicit. În legiuirea „excomunicării" ea si-a creat un sistem de apărare a caracterului ei stihial şi universal.

Dar să vedem pentru care mod formativ, a optat catolicismul. Pentru tustrele — după timpuri şi locuri: la început pentru modul stihial, cîteodată pentru modul individualizant, dar mai statornic, şi de preferință, pentru modul tipizant. Modul tipizant a fost înscăunat cu osebire în grațiile catolicismului. E adevărat că uneori catolicismul a intrat la învoială, acceptînd şi forme mixte (barocul). Cu aceasta rostim o judecată de constatare, iar nu de apreciere. Catolicismul ni se pare în orice caz mult mai labil, sub unghiul năzuinței f ormative, decît ortodoxia sau protestantismul. Această labilitate e poate în directă legătură cu duhul de acomodare prevenitoare la contingențele istorice, duh mult răsplătit de succese

vizibile şi invizibile, duh de care catolicismul s-a lăsat întotdeauna condus şi sfătuit pentru mai marea sa glorie.

O operă de artă sau de imaginaţie metafizică, o maximă etică sau o alcătuire socială vor purta în toate împrejurările insigniile şi amprentele unei năzuinţe formative. Cu privire la alcătuirile sociale, îndeosebi, e de amintit, că ele poartă de fiecare dată o pecete, care invită de-a dreptul la o interpretare sub unghiul, ce ne preocupă. Iată exemple la întîmplare. Nenumăratele stătuleţe germane istorice legate într-olaltă prin ideea „imperiului" s-au menţinut, cu îndîrjire, izolate în adversităţi locale, veacuri de-a rîndul; faptul se inseriază sugestiv, ca o exemplificare mai mult, pe linia năzuinţei individualizante, constituind o apariţie paralelă şi alăturată, ca semnificaţie, nenumăratelor cuiburi religioase, în care s-a pulverizat protestantismul. Trecînd la alt „mod", să facem amintire încă despre „statul-cetate", vechi grecesc sau italic, ca de o expresie concretă a năzuinţei de rotunjire „tipizantă". Iar pentru al treilea mod să consemnăm, într-un acelaşi mănunchi, în cele din urmă, biserica creştină, mai ales veche bizantină, şi bisericile asiatice. Aceste biserici reprezintă în alcătuirea lor ecumenică, fără îndoială, tot atîtea întrupări ale năzuinţei stihiale.

Năzuinţa formativă e un factor stilistic de-o eficienţă aleasă şi fără greş. Cum întru explicarea fenomenului „stil" ne-am pronunţat pentru separaţia puterilor determinante, e clar că vom socoti şi „năzuinţa formativă" ca o putere de sine stătătoare. Nu-i îngăduit să confundăm „năzuinţa formativă" cu nici unul din ceilalţi factori, precum cadrele orizontice, accentul axiologic, atitudinea anabasică sau catabasică. Năzuinţa formativă e singurul factor, care are priză asupra formei, ce se imprimă lucrurilor, ce zac în zona puterii noastre de întruchipare. Apăsam mai ales asupra faptului că năzuinţa formativă nu e de loc în funcţie de viziunea spaţiului sau de cadrele orizontice. Năzuinţa formativă implică, ce-i drept, în toate cazurile un orizont, dar nu un anume orizont. Mai explicit: o anume năzuinţă formativă se poate realiza ca atare în orice orizont spaţial. Astfel de pildă popoarele germanice, care s-au hotărît inconştient cu atîta energie pentru orizontul infinit, se identifică în acelaşi timp cu toată pasiunea imaginabilă de preferinţă cu năzuinţa formativă individuali-zantă. Un anume orizont spaţial nu atrage după sine cu necesitate o anume năzuinţă formativă. Alături de setea de infinit poate foarte bine să stea modul formativ individualizant. Faptul acesta singur dovedeşte îndeajuns că sentimentul spaţiului, speculat pînă la abuz în explicaţiile morfologice, nu reprezintă decît o mică fracţiune din constelaţia determinantă, de care atîrnă pecetea unui stil. Faptul are însemnătatea unei răscruci, şi învederează luminos o exagerare, la care s-a pretat filosof ia culturii cu concursul unor autori dintre cei mai prestigioşi. Alte exemple, care întăresc argumentul în favoarea tezei că „orizontul spaţial" şi „năzuinţa formativă" sunt puteri separate: indul, optînd pentru orizontul spaţial infinit, se identifică în acelaşi timp, de preferinţă, cu năzuinţa formativă stihială. O statuie sau un relief al lui Siva sau al lui Budha exprimă totdeauna un „stoicheion": „distrugătorul", „liniştea întru absolutul gol". Aceeaşi independenţă a factorilor stilistici o regăsim în cultura chineză. Deoarece însă pînă acum nu am vorbit despre cultura chineză, ar fi poate nimerit să cercetăm mai întîi, cari sunt aceşti factori. Pictura chineză, cu perspectiva ei cu totul particulară, trădează desigur ceva din orizontul spaţial specific al chinezului. Prin ce se caracterizează această perspectivă? Remarcăm înainte de toate că ea nu e infinită. Această perspectivă reprezintă de fapt o succesiune vastă de rotocoale. Aci nu e vorba de-o perspectivă, pe care s-o poţi cuprinde cu ochiul dintr-un singur punct. Pentru a o cuprinde eşti nevoit, aşa-zicînd, să te deplasezi tu însuţi ca privitor, din loc în loc, din etapă în etapă. Spaţiul, cu alte cuvinte, e văzut ca o succesiune nedeterminată de locuri, dar nu ca un mediu dat, simultan şi infinit. Spaţiul nu e cuprins dintr-un singur centru, printr-o dinamică infinită a ochiului; spaţiul e mai curînd mediu care sileşte spectatorul la deplasare, într-un asemenea orizont — elementul succesiunii joacă un rol esenţial. Spaţiul se clădeşte pe rînd prin alveole în jurul deplasării omului. Orizontul spaţial al europeanului e echivalentul absolutei simultaneităţi ; în cuprinderea subiectivă a orizontului european rolul decisiv îl are dinamica funcţională o ochiului, de-o extremă intensitate şi amploare, în asemănare cu acest orizont — spaţiul chinez e succesiv, alveolar; în cuprinderea orizontului chinez sarcina funcţională a ochiului e in parte înlocuită prin deplasarea privitorului din loc în loc. A doua întrebare: care-i năzuinţa formativă specifică chinezului? Situat într-un orizont care-i aparţine exclusiv, chinezul e, ca înclinări formative, precumpă-nitor stăpînit de modul stihial. In peisajele şi în figuraţia picturii chineze se exprimă totdeauna ceva stihial: convergenţa existenţelor într-o familiaritate cosmică, duhul ocrotitor al unei supreme maternităţi,

şi al unui ultim sens. Ori, acest mod stihial e pe deplin determinat în sine însuşi, şi nu atîrnă întru nimic de un anume orizont spaţial. Natural că aceşti doi factori, com-binîndu-se, se nuanţează reciproc.

Despre fenomenul stil, sub unghi genetic, nu s-a scris prea mult în literatura filosofică. Spre deosebire de alte probleme, în jurul cărora s-a produs un asfixiant bîlci de opinii, problema aceasta pluteşte într-o rarişte teoretică de-a dreptul surprinzătoare. Filosofiei i se deschid aci posibilităţi aproape feciorelnice. Faţă de unele teorii curente, care s-au fixat în explicarea stilului, asupra unui singur factor de spontaneitate creatoare umană (sentimentul spaţial) am ţinut să arătăm în lucrarea de faţă, că fenomenul stilului implică în substratul său abisal, o pluralitate de factori cari fără deosebire aparţin spontaneităţii creatoare umane, si nu ne sunt daţi dinafară deodată cu materialul utilizat.

Din analizele noastre rezultă în genere că nici unul dintre aceşti factori determinanţi ai unui stil nu implică si nu atrage după sine în chip necesar anume alţi factori determinanţi. Un stil oarecare e însă totdeauna condiţionat de-o garnitură întreagă de factori. Mai rezultă de asemenea, din expunerile noastre, că factorii determinanţi cari, de la un stil la altul, constituiesc garniturile de bază necesare, variază independent unul de celălalt. Diversele stiluri nu se deosebesc numaidecît prin tot ansamblul factorilor de bază; unii dintre aceşti factori pot să fie, cel puţin în expresia îor abstractă, categorială, comuni mai multor stiluri.

Reprivind situaţia, suntem nevoiţi a accepta o relaţie fundamentală:

Inconştientul si cadrele sale orizontice, spaţial şi temporal; pe urmă o serie de factori, cari implică totdeauna astfel de orizonturi, dar cari nu sunt condiţionaţi sau determinaţi în structura şi în modul lor, de orizonturile, cari întîmplător le servesc drept cadru. Aceşti factori, tot atîtea variabile independente, sunt:

Accentul axiologic,

Atitudinea anabasică şi catabasică,

Năzuinţa formativă.

Fenomenul „stil" e determinat de constelaţia acestor factori fundamentali, împreună, şi niciodată numai de un singur factor.

MATRICEA STILISTICĂ

Aşadar toţi aceşti factori, agenţi, potente, determinante, sau cum voim să-i numim:

1. orizontul spaţial şi orizontal temporal al inconştientului,
2. accentul axiologic,
3. atitudinea anabasică, catabasică (sau neutră),
4. năzuinţa formativă

se grupează, alcătuind împreună diverse constelaţii. Aceştia sunt factorii de prim ordin, care stau la temelia unui stil. Li se alătură un număr neprecizabil de factori secundari, sau cu totul accidentali. In garnitura de factori, care stă la temelia unui stil oarecare, pot să figureze ca agenţi secundari, sau accidentali, de ex. dragostea de materialitate zgronţuroasă sau dragostea de nuanţă, de inefabil; sau dragostea de linişte, sau dragostea de mişcare, etc. Două diverse stiluri pot să se distanţeze prin toţi factorii lor determinanţi, sau numai prin unul sau cîţiva factori secundari sau primari, sau prin factori cu totul accidentali. Două stiluri pot să se deosebească printr-o parte dintre factorii primari şi să se asemene prin factori secundari, sau invers: două stiluri pot să se deosebească numai prin factori secundari şi să coincidă prin factorii primari. Arta chineză seamănă de pildă cu arta impresionismului francez, prin dragostea de nuanţă şi inefabil; ele se deosebesc însă profund prin factori primari, precum orizontul spaţial sau prin năzuinţa formativă. Orizontul spaţial al artei chineze este acela succesiv alcătuit din locuri, care cer de fiecare dată prezenţa privitorului; orizontul spaţial al impresionismului este acela al perspectivei infinite; năzuinţa formativă în arta chineză este de natură stihială, cîtă vreme năzuinţa formativă a impresionismului este de natură individualizantă: atît arta chineză cît şi impresionismul francez iubesc însă deopotrivă, mai mult nuanţele decît culorile tari, mai mult vagul decît precisul. Alt exemplu de apropieri şi distanţări posibile: arta veche egipteană aduce cu arta asiatică, prin năzuinţa formativă (în genere stihială), ele se deosebesc însă prin orizont spaţial, cîteodată prin accent axiologic, alteori prin sentimentul destinului. Orizontul spaţial al egipteanului este labirintic, al indului e infinitul

involut; chinezului îi aparține spațiul alveolar succesiv. Accentul axiologic e afirmativ-pozitiv la egipteni şi la chinezi, dar negativ la inzi. Sentimentul destinului e cata-basic la inzi si la egipteni, şi mai mult neutru la chinezi. Arta egipteană şi arta asiatică se deosebesc sau se aseamănă pe urmă şi printr-o serie de factori secundari. Descoperirea şi punerea în evidență a factorilor suplimentari cade mai mult în lotul cercetărilor sistematice-structurale, al istoriei artelor sau al istoriei în genere.

Cît priveşte factorii primari, să reținem de o parte discontinuitatea lor şi posibilitatea de a varia independent unul de celălalt, şi să reținem de altă parte putința acestor factori de a alcătui mănunchiuri de-o apreciabilă stabilitate. O astfel de constelație de factori, de-o considerabilă rezistență interioară, se poate statornici în inconştientul uman, dobîndind aci funcția unui complex determinant. Structura stilistică a creațiilor unui individ, sau ale unei colectivități, poartă pecetea unui asemenea complex inconştient. Propunem pentru denumirea unui astfel de complex termenul de „matrice stilistică". (Atragem luarea-aminte că termenul de „complex inconştient", întrebuințat în acest plan de idei, nu are nimic din sensul cvasi — sau fățiş „patologic", cu care a-cest termen circulă printre psihanalişti, cu toate că ne găsim şi noi în zone abisale. Termenul de „complex" are în expunerile noastre o semnificație pur logică, conceptuală, ce-i revine şi-n întrebuințarea de toate zilele.)

Pentru a preîntîmpina eventuale nedumeriri, să stabilim un alibi. Prin teoria despre „matricea stilistică" nu avem cîtuşi de puțin pretenția de a explica darurile creatoare, ca atare, ale unui individ sau ale unei colectivități. Darul „creator" este un mister cu totul insondabil, ce aparține de asemenea inconştientului uman. Este aci un prag, peste care n-am călcat. Misterul darului creator ne scapă în întregime, şi ține poate de ordinea misterelor cosmogonice. Prin teoria despre „matricea stilistică" încercăm doar să lămurim cum şi de ce creațiunile poartă o pecete stilistică. Există creațiuni, nu lipsite de calitatea „creațiunii" ca atare, dar care nu se încadrează într-un stil unitar şi organic. Autorii unor asemenea creațiuni trebuie considerați ca fiind din capul locului lipsiți de acel complex de factori, deplin consolidat, pe care-l numim „matrice stilistică", şi care aparține cu totul adîncimilor inconştiente, sau „Celuilalt tărîm". Inconştientul acestor autori este locul de interferență al mai multor stiluri.

În introducerea acestui studiu, constatăm că stilul, ca fenomen, apare în legătură cu creațiile umane conştiente, dar că stilul însuşi, în multe din laturile sale, chiar esențiale, nu e ca atare întovărăşit de conştiință. De obicei autorii nu-şi dau seama de particularitățile stilistice, mai profunde, ale creațiilor lor. Această stare de lucruri e, desigur, cel puțin curioasă. Cu teoria despre „matricea stilistică", socotită ca un complex inconştient, facem o incursiune în regiunea, care condiționează această stare. Pentru a cuprinde bine problema stilului, în toată amploarea cuvenită, trebuie mai ales să ne dăm seama de acest dublu aspect: matricea stilistică e un complex inconştient, dar rostul ei nu se consumă în cadrul inconştientului. Semnificația acestui complex inconştient se rotunjeşte, ajungînd la capătul texturii sale de fapt în zona conştiinței. „Matricea stilistică" figurează, cu alte cuvinte, cu ascunsa ei față, printre acele complicate momente şi dispozitive secrete, prin care inconştientul administrează conştiința, neştiut din partea acesteia.

Matricea stilistică, aşa cum ne-o închipuim, poate fi substratul permanent pentru toate creațiile de o viață întreagă ale unui individ; matricea stilistică poate fi, cel puțin prin factorii esențiali, asemănătoare pînă la echivalență, la mai mulți indivizi, la un popor întreg sau chiar la o parte din omenire in aceeaşi epocă. Singură existența unei matrice stilistice inconştiente lămureşte un fapt, atît de impresionant, cum fără nici o indoială este consecvența stilistică a unor creațiuni. „Unitatea stilistică" se realizează într-o puritate adesea miraculoasă; miraculoasă, mai ales dacă se ține seama de mediul psihologic atît de întrerupt, de incert, de nelinear, de caleidoscopic şi de agitat, în care apare „unitatea". Trăirile şi problemele, avînturile şi nedumeririle, pasiunile şi îndoielile, toată masa de impulsuri întîmplătoare şi de proiecte aleatorii, ale conştiințelor individuale, n-ar da decît un spectacol deconcertant, dacă sub ele şi dincolo de ele n-ar stărui ca o armătură o „matrice stilistică" ; tiparele acesteia decid, în primul rînd, asupra structurei stilistice a creațiunilor artistice, metafizice, culturale.

Despre stabilitatea acestor tipare se poate vorbi cu adevărat în superlative. Nu ni se pare de loc exagerat să susținem că o asemenea matrice stilistică, o dată statornicită în inconştient, su-portă inalterabilă, orice bombardament al conştiinței. Să presupunem bunăoară că în urma oarecăror împrejurări, conştiința e abătută într-o direcție care nu mai corespunde orientărilor inconştiente, consolidate într-o matrice stilistică. Dintr-o îndelungată frecventare a acestor zone am recoltat impresia

că matricea stilistică inconştientă nu suferă prea mult pe urma unor astfel de devieri conştiente. S-ar putea, cu alte cuvinte, produce o stare de lucruri, cum este următoarea: un autor poate să fie conştient supus, împins şi îndemnat de orientări diametral opuse celor, asupra cărora s-a fixat inconştient. „Matricea stilistică", inconştientă, va continua să imprime creaţiilor sale iarăşi şi iarăşi aceeaşi pecete, punînd conştiinţa, încărcată de alte orizonturi, de alte atitudini, de alte accente, oarecum în faţa unui fapt împlinit. Interdicţiile şi poruncile conştiinţei nu trec dincolo de propriul gard şi ocol, cîtă vreme orientările inconştiente se fac vizibile şi în conştiinţă, cînd pe faţă, cînd în formă deghizată. Poetul german Rilke a creat, în cea mai penibilă perioadă a materialismului burghez, o operă poetică revărsată dintr-o matrice stilistică, la care tot aşa de bine ar fi putut să participe oricare mare mistic medieval. (Pînă la unele determinante secundare, care leagă pe Rilke de timpul său.) Despre acelaşi Rilke, povestesc oamenii cari l-au cunoscut, că se comporta ca personalitate conştientă — de multe ori nu tocmai ca un mistic, împrejurări de asemenea natură au făcut pe unii să se îndoiască de autenticitatea operei sale, şi să-şi pună întrebarea, dacă Rilke era cu adevărat un credincios în sensul propriei sale poezii. Pînă la un punct, nedumeririle sunt justificate. Apariţii de complexitatea unui Rilke nu permit sub nici un cuvînt să fie considerate pe plan superficial. Ni se va concede că un om poate să fie despicat în două vieţi; aceasta nu în sensul patologic, al schizofreniei, ci datorită naturii umane ca atare. Unei vieţi conştiente de anume muchi, faţete, accente şi moduri, i se opune o viaţă inconştientă clădită după alte categorii, şi pe alt calapod, în creaţiile unui asemenea om, vor răzbate debordant, în măsura în care omul e înzestrat cu daruri creatoare, orizonturile şi atitudinile inconştiente, spre uimirea chiar a autorului şi în ciuda vigoarei combative a conştiinţei sale. De obicei matricea stilistică inconştientă rezistă, cu încăpăţî-narea unei metehne organice, la orice critică conştientă. Cei mai mulţi mari poeţi gîndesc în creaţiile lor într-o formă arhaică, magică, sau mitică, oricît s-ar fi dezbărat, pe podişurile conştiinţei, de aceste moduri, în analiza biografică-psiho-logică a unei personalităţi trebuie în orice caz să se ţină seamă de această compartimentare cu jocul ei intrinsec de perspective.

Mai cu seamă nu trebuie să uităm că inconştientul e neasemănat mai puţin susceptibil de schimbări decît conştiinţa. Inconştientul e conservator prin definiţie. Cele mai adesea inconştientul izbuteşte să se menţină, identic cu sine însuşi, în alvia sa subterană, în pofida oricăror zvîrcoliri critice şi treze ale conştiinţei. Matricea stilistică, deşi o realitate spirituală, se găseşte faţă de conştiinţă în situaţia, în care se găsesc atomii faţă de metodele chimice: oricît de complecşi chimiceşte, atomii nu pot fi alteraţi în structura lor pe nici o cale chimică.

Matricea stilistică, în afară de toate aceste considerente, ni se prezintă, sub un aspect general, care teoreticeşte poate fi divers şi rodnic speculat. Matricea stilistică e compusă dintr-o serie de determinante:

1. Orizontul spaţial (infinitul, spaţiul-boltă, planul, spaţiul mioritic, spaţiul alveolar-succesiv, etc.).
2. Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-fluviu).
3. Accente axiologice (afirmativ şi negativ).
4. Anabasicul şi catabasicul (sau atitudinea neutră).
5. Năzuinţa formativă (individualul, tipicul, stihialul). „Matricea stilistică" este ca un mănunchi de categorii, care se

imprimă, din inconştient, tuturor creaţiilor umane, şi chiar şi vieţii întrucît ea poate fi modelată prin spirit. Matricea stilistică, în calitatea ei categorială, se întipăreşte, cu efecte modelatoare, operelor de artă, concepţiilor metafizice, doctrinelor şi viziunilor ştiinţifice, concepţiilor etice şi sociale, etc. Sub acest unghi trebuie să notăm că „lumea" noastră nu e modelată numai de categoriile conştiinţei, ci şi de un mănunchi de alte categorii, al căror cuib e inconştientul. Frontul creator uman, în raport cu „lumea" nu e simplu, cum crede K ani si toţi care l-au urmat, ci multiplu, sau cel puţin dublu. „Lumea noastră" se înfruptă deci din spontaneitatea umană cu o intensitate exponenţială. In lumina acestei teorii despre „matricea stilistică" avem posibilitatea de a lua atitudine critică faţă de citeva opinii emise în legătură cu diverse probleme ale fenomenului cultural. Vom trece în revistă:

1. Teoria simbolismului spaţial.
2. Teoriile despre baza generatoare a unui stil.
3. Teoria despre „sufletul culturii".

Se va vedea în ce măsură aceste teorii trebuiesc respinse sau corectate.

1. Teoria simbolismului spaţial. Frobenius şi Spengler, situînd în centrul generator al fiecărei culturi

un anume sentiment al spațiului, ajung la concluzia, capitală pentru sistemele lor, că sufletul difuz al unei culturi poate fi simbolizat, printr-un anume spațiu. După Frobenius cultura hamită de pildă e simbolizată prin „spațiul-boltă". După Spengler cultura apuseană de pildă e simbolizată prin spațiul „infinitului tridimensional". Teoria noastră despre „matricea stilistică", pe care o închipuim alcătuită din factori discontinui, şi uniți într-un complex inconştient, exclude ideea simbolismului spațial. După părerea noastră o anume viziune spațială poate în adevăr să caracterizeze o anume cultură, dar această viziune spațială nu constituie „izvorul" culturii în chestiune, în măsura, ca să o şi „simbolizeze". O viziune spațială, privită în raport cu cultura, nu posedă în nici un caz semnificația unui „simbol". Intervin îndeosebi două argumente, care ne împiedecă să aderăm la un asemenea simbolism. Intîi: o viziune spațială nu e niciodată unicul factor determinant al unui stil cultural. Aceşti factori, de-o egală însemnătate, sunt totdeauna mai mulți, şi în pluralitatea lor ei formează o „matrice", sau un complex. Al doilea: una şi aceeaşi viziune spațială poate să figureze ca factor determinant în diverse culturi. Viziunea infinitului tridimensional aparține atît europeanului cît şi indului; ea nu poate fi prin urmare simbol al culturii europene. O anume viziune spațială nu e nici factor unic în determinația unei culturi, şi nici nu aparține cu exclusivitate unei anume culturi, ca să o putem preface în „simbol" al acesteia.

2. Teorii despre baza generatoare a unui stil. Teoria noastră despre dubletele orizentice şi despre matricea stilistică inconştientă, prin care se precizează de o parte discontinuitatea factorilor determinanți ai unui stil, de altă parte marea putere de rezistență a unui complex stilistic, deschide, în ceea ce priveşte baza generatoare a stilurilor, cu totul alte perspective, decît cele ce ni le îmbie teoriile curente. Creator al unui stil ar putea să fie, după una din teoriile curente, un singur individ, de la care fenomenul s-ar răspîndi prin „imitație". Avem de a face aci de altfel cu o părere, spre care înclină în bună parte şi obştea de toate zilele. (O părere care s-a popularizat cu uşurință, fiind confecționată în seria tuturor părerilor „mecaniciste".) Apariția unui stil şi răspîndirea lui ar avea cu alte cuvinte înfățişarea unui incendiu sau a unei epidemii. O a doua teorie, de mai restrînsă circulație, refuză individului paternitatea unui stil, şi preface individul în simplu „purtător" al unui stil. Stilul ar fi mai curînd un fenomen înzestrat cu puteri originare, care apare dintr-o dată, copleşind indivizii. Stilul ar fi o realitate de o putere superioară indivizilor. Această de a doua teorie variază de fapt o veche concepție hegeliană, după care oamenii sunt organele Ideei. Omul nu are nici o putere asupra Ideei; omul este la dispoziția Ideei. In analogie cu această concepție, unii gînditori privesc stilul ca o realitate mai esențială decît oamenii si mai presus de orice contingențe individuale.

Există desigur o seamă de aparențe — cine să le tăgăduiască? — care vorbesc în favoarea teoriei curente, a „imitației". Totuşi teoria nu rezistă unei confruntări mai serioase cu realitatea. Ea nu atinge substanța, ea pluteşte la suprafață. Oricît de efectivă s-ar dovedi imitația în ceea ce priveşte răspîndirea unui stil, faptul acesta al imitației, singur, nu explică totul şi mai ales nu — esențialul. Cît de epidermică e teoria imitației, ni se descopere mai cu seamă luînd în cercetare „stilul" de sferă ceva mai largă. Dăm un exemplu. Pe la 1880 încep în Franța expozițiile picturii impresioniste. Impresionismul e un fenomen stilistic, caracterizat, dincolo de dominantele lui primare, şi prin dominante de a doua mînă, precum: prin dragostea de nuanță, de fluiditate, şi inconsistență, prin aplecarea spre senzații unice, spre nearticulat, spre inefabil şi imaterial. Orientarea impresionismului include un fel de metafizică latentă a clipei şi a senzației dezmaterializate, a trăirii de nerostit şi a curgătorului, adică, aceeaşi metafizică a instabilului şi a imediatului, care a fost formulată ca atare de un Bergson doar cîțiva ani mai tîrziu în psihologia sa; ba, ce e mai curios, metafizica latentă a impresionismului este exact aceeaşi metafizică, pe care o propunea de pildă un Mach în fizica sa, alcătuind lumea exclusiv din senzații, şi eliminînd cu zor şi sîrguință din domeniul preocupărilor ştiințifice orice construcție conceptuală, precum ar fi ideea materiei, a energiei, a atomilor. Ori, nimic mai lesne decît să arăți că reprezentanții picturii impresioniste şi Mach, de pildă, nici n-au visat măcar unul de existența celuilalt; ei se ignorau în chip absolut şi cu perfectă reciprocitate. Mai mult, avem strălucite motive să credem că pictorii şi fizicianul, despre care vorbim, întîlnindu-se nici n-ar fi remarcat asemănările de atitudine, de orizonturi, de accente, dintre ei. Există deci, proba ni se pare evidentă, un paralelism de fenomene, care nu poate fi de loc explicat prin „imitație". Dat fiindcă un astfel de paralelism secret are loc, ni se pare natural să admitem că el e de fapt un fenomen mai general decît se crede, şi că de multe ori acest soi de paralelism e în joc chiar şi atunci, cînd aparențele pledează în favoarea unui proces de imitație. Formula paralelismului secret, de natură

stilistică, dintre diversele apariţii culturale, poate fi întărită cu exemple spicuite după plac din orice epocă, în studiul de faţă n-am vorbit de altfel, decît despre fenomene de acest fel.

Teoria noastră despre „matricea stilistică", inconştientă, contribuie nu cu puţin la înţelegerea fenomenelor de „paralelism". Ceea ce se petrece in inconştient are un caracter mult mai anonim, mai colectiv, decît ceea ce are loc în conştiinţă. De obicei o matrice stilistică variază de la individ la individ, într-un anume loc şi într-o anume epocă, numai prin determinante cu totul secundare sau accidentale; în cheagul ei, această matrice stilistică rămîne însă de obicei aceeaşi în cadrul unei întregi colectivităţi. Uneori dintr-o „matrice stilitică" dispar anume determinante mai labile, putînd să fie înlocuite, de la individ la individ, cu altele. După părerea noastră se depune o insistenţă cu totul nefolositoare, cînd, pentru explicaţia unor asemănări stilistice, se recurge numaidecît la „imitaţie". Explicaţia prin „imitaţie" este adesea numai un regretabil semn de lene a inteligenţei critice. De multe ori ceea ce pare dependenţă de un model este rezultatul efectiv al unei similitudini de matrice stilistică inconştientă. Un stil nu e niciodată produsul unei individualităţi conştiente ca atare; stilul e produsul unui tainic complex inconştient, care prin agenţii săi principali nu reprezintă o realitate individuală, ci o realitate anonimă. Dacă stilul ne apare totuşi ca fiind individual nuanţat, aceasta se lămureşte prin faptul că matricea stilistică variază totdeauna de la individ la individ, cel puţin prin unele determinante, labile, şi de importanţă secundară.

Ar urma să spunem un cuvînt si despre cealaltă teză după care stilul ar fi o realitate primară, în raport cu care indivizilor izolaţi le revine o funcţie de simple organe. Acestei concepţii îi aducem exact aceleaşi obiecţiuni ca şi teoriei dspre „sufletul culturii", la a cărei expunere trecem, fără popas.

3. Teoria despre sufletul culturii. Potrivit acestei teorii, pe cît de sugestivă, pe atît de vagă, orice cultură e efectul unui „suflet cultural". Cultura (stilul) posedă o existenţă de putere elevată, care, ontologic vorbind, nu depinde de indivizi. Nu indivizii sunt aceia, care creează cultura, ca un obiect modelat după plac, ci cultura, ca un subiect suveran, se realizează ea însăşi cu o necesitate organică, prin indivizi. Indivizii sunt simple organe ale unui mare subiect cultural (stilistic). Ceea ce la Kant era „conştiinţa în genere", la Fichte „eul absolut", la Hegel „Ideea", este după teoria de faţă „sufletul cultural": un subiect mai presus de indivizi, chiar dacă nu cuprinde pe toţi indivizii lumii, cum e cazul „eului absolut" la Fichte, sau cum e cazul „conştiinţei în genere" la Kant, ci numai indivizii unei regiuni istorice sau geografice, mai mult sau mai puţin restrînsă. Cu concepţia aceasta despre un „suflet al culturii", care ar plana peste indivizi şi s-ar realiza prin ei, ne înmuiem parcă degetele într-o nebuloasă de flăcări reci. Concepţia satisface doar preocupări exclusiv metafizice. Ori, din parte-ne, credem că înainte de a ne lansa într-o concepţie metafizică despre cultură, se cuvine să facem oarecare ordine în cîmpul ei fenomenal şi subîe-nomenal, ca să gîndim în concepte cît mai clare cu putinţă. De altfel, chiar şi numai conceptul despre un „suflet" al „culturii" ca generator de „cultură" face o impresie jalnică — de concept — născut pe năsălie. El aduce, prin paliditatea şi inutilitatea sa, foarte mult cu unele concepte „scolastice", in sensul rău al cuvîntului. Sămînţa de mac „adoarme", fiindcă conţine „vis dor-mitiva". Există o cultură sau un stil, fiindcă există un suflet generator corespondent. Dar să trecem peste aceastăobiecţiune. Să admitem pentru moment că ar exista în adevăr un suflet al culturii sau al stilului, în cazul acesta nu înţelegem mai ales două lucruri:

1. Cum se face că acest suflet al culturii, deşi mai presus de indivizi, ia totuşi aspecte, care se nuanţează şi variază, mai mult sau mai puţin, de la individ la individ?

2. Cum se face pe urmă că acest suflet supraindividual se schimbă, intru cît priveşte structura sa, cel puţin de la o epocă la alta? Dacă admitem de o parte, că sufletul culturii ar fi un fel de unitate entelehială, o fiinţă vie, nu înţelegem cum ar putea să penetreze, prefăcînd indivizii, încărcaţi şi ei de entelehiile lor, în simple organe ale sale. Dacă de altă parte am admite că sufletul culturii este o entitate impersonală si indivizibilă ca o idee, nu înţelegem cum şi de ce el se nuanţează după indivizi, si cum si de ce el se schimbă după epoci. Formulăm aci, alternant şi global, unele dificultăţi menite să anuleze efectiv oportunitatea teoriei.

În marginea teoriei despre sufletele culturale se mai ivesc însă şi alte nedumeriri. Concepţia că fiecare cultură implică separat cîte un suflet cultural în înţeles de entitate metafizică duce de-a dreptul la ideea despre impermeabilitatea culturilor, adică la teza că un individ, aparţinînd unei anume culturi, nu poate niciodată să înţeleagă o altă cultură, sau că sufletele culturale îşi sunt iremediabil străine unul

altuia. Cum nu există înțelegere de la o cultură la alta, de la un stil la altul, n-ar exista nici influențe de la o cultură la alta, decît prin „neînțelegere", fie reciprocă, fie unilaterală, însemnăm că morfologii culturii, şi cu deosebire Spengler, ernit chiar cu toată îndrăzneala asemenea deconcertante păreri. Spengler trebuie felicitat pentru duhul consecvenței şi pentru dezinvoltura puerilă, cu care singur descoperă punctele vulnerabile ale unei atare filosofii. Spengler nu face, în fond, decît să transpună, de pe un plan metafizic pe planul filosofici culturii, teoria leibniziană despre monade. în concepția leibniziană monadele reprezintă unități sufleteşti absolute, care n-au nici un contact efectiv cu ceea ce se petrece în afară de ele: monadele n-au ferestre. Lumea naşte în fiecare monadă în felul său unic, nu printr-o adevărată oglindire, ci pe temei de absolută şi subiectivă spontaneitate. Culturile ar fi, după concepția spengleriană, asemenea „monade fără ferestre". Totuşi, influențele şi contaminările reciproce între culturi, între stiluri, înrîuririle şi interferențele nu pot fi negate numai de dragul spiritului de consecvență al unei teorii. Influențele nu există numai prin „neînțelegere" şi „falsuri"; influențele se împlinesc parte prin „înțelegere", parte prin falsuri". Teoria noastră despre „matricea stilistică", în înțeles de complex inconştient de factori determinanți discontinui, care pot fi izolați, lămureşte modul cum, cu toată specificitatea unei culturi sau a unui stil, e totuşi posibilă şi contaminarea de la cultură la cultură, de la stil la stil. Matricea stilistică a unei culturi şi matricea stilistică a altei culturi conțin adesea diverşi factori comuni sau înrudiți. Cultura europeană şi cultura indică, de pildă, se întîlnesc cel puțin prin orizontul lor spațial infinit. Nu este oare dată aici o suprafață de co tact cu suficiente posibilități de înțelegere reciprocă?

Faptul că un stil, cu tot caracterul său anonim, ia reflexe fortuite şi se nuanțează de la individ la individ, poate fi uşor explicat prin constanța considerabilă, dar nu absolută, de care se bucură o „matrice stilistică": în complexul ei există totdeauna şi unii factori mai secundari, care, îăcînd parte din masa flotantă si labilă a complexului, sar din joc, făcînd loc altora.

Transpunînd problema stilului de pe planul psihologic de o parte şi morfologic de altă parte, pe planul inconştientului sau al filosofici abisale, se deschid, precum am văzut, în mai multe direcții neaşteptate perspective, care reclamă incursiuni în cele mai disparate domenii.

Teoria despre matricea stilistică inconştientă şi despre per-sonanța acesteia în conştiință constituie desigur şi o contribuție nu lipsită de interes la doctrina despre inconştient în genere. Spuneam, în unele din capitole, că inconştientul nu reprezintă un simplu reziduu de imagini şi de porniri refulate, ci o realitate psihică-spirituală cosmetică. Inconştientul îşi are orizonturile, accentele, atitudinile, înclinările sale formative, proprii, care pot să fie cu totul altele decît cele ale conştiinței, dar care au darul de a răzbate personant în conştiință, îndeobşte inconştientul a fost admis ca substrat al creației spirituale încă din timpul romanticilor, dar inconştientul era considerat din partea lor, printr-o afirmație globală, lipsită de duhul dozării, ca un factor creator pur şi simplu, ca „facultate". Romanticii n-au încercat de loc să se apropie de structura şi constituția ca atare a inconştientului. Psihanaliştilor trebuie să le recunoaştem meritul de a fi făcut un pas în această direcție. Ei n-au parvenit însă decît pînă la punctul de a considera inconştientul drept „haos dinamic". Ne place să credem că în lucrarea de față am izbutit să lărgim priveliştea. Inconştientul ni se descoperă ca o realitate psihică-spirituală statornică în orizonturi, care îi aparțin, func-ționînd suveran după propriile sale norme, grație unei închegări de atitudini, accente, şi năzuinți, puternic constituite, şi care împrumută conştiinței individuale suportul continuității şi neştiute legături cu colectivitatea. Căci, prin orizonturile inconştiente si prin matricea stilistică, suntem, într-o măsură cum nici nu visăm, ancorați într-o viață anonimă.

SPAȚIUL MIORITIC

lui Vasile Băncilă
1936

S-a afirmat de atâtea ori că muzica e o artă a succesiunii şi că fiind redusă la posibilitățile inerente materiei el, adică la cele ale sunetului, tonului, ea n-ar avea nici un punct de contact cu lumea spațiului. Această părere, devenită formulă, concentrează în sine o bună doză de superficialitate şi de ieftin convenționalism. Să ascultăm o dată o pasiune sau o cantat[de Bach. Să ne aşezăm cu totul în câmpul

sonor al acestei muzici, îngăduindu-i să-şi realizeze prin inducţie toate liniile ei de forţă în sufletul nostru, încă înainte de a ne descleşta din îmbrăţişarea vrăjitoarească, să ne întrebăm apoi: în ce orizont spaţial trăieşte sufletul care vorbeşte despre sine în "această muzică? Răspunsul, singurul posibil, fiindcă singurul evident, şi-l va putea da oricine fără caznă: există în muzica lui Bach, vibrant şi copleşitor rostit, un orizont spaţial, şi încă unul de o structură cu totul specifică: orizontul infinit, infinit în toate dimensiunile sale alcătuitoare! Se ghiceşte felul orizontului — din ritm si din linia interioară a muzicii, aşa cum din zborul păsării ghiceşti lărgimea spaţiului pe care ea-l simte în preajmă. Constatarea aceasta închide în sine desigur şi un paradox: artele anexate, prin mijloacele şi structura lor, spaţiului, cum sunt pictura sau arhitectura, nu izbutesc să dea glas, tot atât de convingător, acelui vast orizont spaţial cum e în stare pasiunea, cantata sau fuga lui Bach.

Paradoxul e interesant pentru .noi fiindcă ne arată că purtăm în inconştientul nostru anume orizonturi, care tind aşa de mult să se exprime, încât se exprimă şi cu mijloace ce par cu totul improprii scopului. Virtuţile expresive ale muzicii se dovedesc izbitor prin acest fapt.

Repetând experienţa încercată cu muzica lui Bach şi asupra altor exemple, se va vedea că orizonturile spaţiale care se rostesc prin mijlocirea muzicii nu sunt totdeauna unul şi acelaşi, ci foarte variate. Oricăruia dintre cititorii noştri i s-a oferit vreodată prilejul să audă un cântec popular rusesc. Invităm cititorul să-l asculte încă o dată, aievea sau în amintire, şi pătruns de particulara melancolie şi de rumoarea de deznădejde a cântecului, să se întrebe în ce orizont spaţial, interior scandat, trăieşte sufletul uman care-şi spune astfel şi în acest grai suferinţa? Se va găsi fără greutate că în cântecul rusesc răsună ceva din tristeţea unui suflet care, stătător sau călător, simte că nu-şi va putea niciodată ajunge ţinta, adică ceva din deznădejdea sfâşietoare a denecuprinsului. în faţa nedumeririlor noastre se iveşte lămurirea căutată, planul infinit al stepei, ca fundal şi perspectivă a cântecului rusesc. — Alt exemplu: să ascultăm un cântec alpin, cu acele gâlgâituri ca de cascade, cu acele ecouri suprapuse, strigate ca din guri de văgăuni, cu acel duh vânjos şi înalt şi teluric, zgrunţuros ca stânca şi pur ca gheţarii. Presimţim şi în dosul cântecelor alpine un orizont spaţial propriu lor şi numai lor: spaţiul înalt, şi abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte. Sau să ascultăm un cântec de dans argentinian, unul din cântecele astăzi aşa de popularizate prin discurile mecanice. S-a întrupat, în ritm şi în învăluieli de sunet, şi în aceste cântece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stârnită solar în omul ce aşteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sudamericane, fără nădejde, tensiunea fiind aşa de mare că nimic n-o poate rezolva. E vorba şi aci de o stare interioară, crescută firesc şi cronic în mijlocul unui anume orizont, între dor şi ţintă se interpune parcă în sufletul sudamericanului totdeauna distanţa invincibilă a pampelor. Subliniem în acest exemplu nu atât înrâurirea peisajului asupra muzicii, ci modul cum peisajul se integrează în angrenajul unui suflet, dobândind accente din partea acestuia. Să ne întoarcem însă-spre exemple din nemijlocita noastră apropiere. Să ascultăm — cu aceeaşi intenţie de a tălmăci în cuvinte un orizont spiritual — o doină de a noastră. După ce ne-am obişnuit puţin cu chiromanţia ascunselor fundaluri, nu e greu să ghicim deschizându-se şi în dosul doinei un orizont cu totul particular. Acest orizont e plaiul. Plaiul adică un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte, scurs mulcom în vale. O doină cântată, nu sentimental-orăşeneşte de artiste în costume confecţionate şi nici de ţiganul de la mahala dedat arabescurilor inutile, ci de o ţărancă sau de o băciţă, cu sentimentul precis şi economic al cântecului şi cu glasul expresie a sângelui, care zeci de ani a urcat munţii şi a cutreierat văile sub îndemnul şi porunca unui destin, evocă un orizont specific: orizontul înalt, ritmic şi indefinit alcătuit din deal şi vale1.

Ideea despre infinitul ondulat ca orizont spiritual specific românesc am dezvoltat-o întâia oară în revista Darul Vremii (Cluj, mai 1930).

Ni se va răspunde că, întrucât punem în ecuaţie un cântec cu un orizont, nu facem decât să stabilim, ceea ce de atâtea ori s-a mai făcut, relaţia dintre muzică şi un anume peisaj. Dar cele stabilite nu au decât funcţia unei prime aproximaţii întru definirea tezei mai depărtate spre care ne îndrumăm. Să precizăm şi să diferenţiem lucrurile pe rând. Vom accentua mai întâi că în relaţia pe care tocmai o făcurăm, nu e în rândul întâi vorba de un peisaj privit global, ci mai curând despre un orizont în care esenţialul e structura spaţială ca atare, fără de altceva şi fără de umplutura pitorescului, adică despre un orizont spaţial şi

despre accentele sufleteşti pe care orizontul le dobândeşte din partea unui destin uman, al unui destin alcătuit din anume dih şi din anume sânge, din anume drumuri, din anume suferinţi. Relaţia despre care vorbim, şi care într-o întâie aproximaţie .pare o simplă corespondentă între cântec şi peisaj, vom adânci-o tot mai mult, până acolo unde ea devine revelatoare pentru însăşi fiinţa omenească şi într-un chip pentru modul creator al omului.

Felurite momente şi împrejurări ne sfătuiesc să căutăm orizontul ce vibrează rezonant într-un cântec mai curând în sufletul omenesc decât în peisaj. Cu aceasta ne îndrumăm spre miezul problemei ce ne preocupă. Răsună într-un cântec nu atât peisajul, plin şi concret, al humei şi al stâncilor, al apei şi al ierburilor, ci înainte de toate un spaţiu sumar articulat din linii şi accente, oarecum schematic structurat, scos în orice caz din contingenţele naturii imediate, un spaţiu cu încheieturi, şi vertebrat doar în statica şi dinamica sa esenţială.

Cărei împrejurări singulare i se datoreşte faptul că un anume spaţiu poate în genere să răsune într-un cântec? Ni se pare că răspunsul nu poate fi decât unul singur: un anume spaţiu vibrează într-un cântec, fiindcă spaţiul acesta există undeva, şi într-o formă oarecare, în chiar substraturile sufleteşti ale cântecului. Rămâne numai să vedem cum trebuie să ne închipuim „spaţiul" ca factor sufletesc creator, adică ce mod de existenţă trebuie să-i atribuim.

Morfologia culturii (un Frobenius, un Spengler, şi alţii) precum şi istoria artelor (un Alois Riegl, un Worringer), în lucrări care fără deosebire înseamnă tot atâtea monumente de pătrundere şi de intuiţie, s-au străduit să elucideze rolul ce pare a-l juca în înjghebarea unei culturi sau în crearea unui stil de artă „sentimentul spaţiului" propriu oamenilor dintr-un anume loc. Frobenius, anticipând, mai inspirat uneori, dar şi mai incontrolabil, cu vreo douăzeci de ani unele idei spengleriene, a arătat în domeniu etnologic, apăsând asupra unui material proaspăt descoperit, legătura dintre o anume cultură şi un anume sentiment al spaţiului. Diferenţiind culturile africane în două mari blocuri, hamit şi etiop, Frobenius atribuie fiecăruia un sentiment specific al spaţiului, adică culturii hamite sentimentul spaţial simbolizat prin imaginea peşterii boltite, iar culturii etiope sentimentul spaţial al infinitului.

Frobenius priveşte culturile ca nişte plante care cresc în atmosfera de seră a unui anume sentiment spaţial. Spengler, în monumentala şi mult discutata sa operă de filozofie a culturii, aplică acelaşi punct de vedere asupra culturilor mari istorice, deosebindu-le după acelaşi criteriu spaţial şi punând o membrană impermeabilă şi monadică între ele. După Spengler, latura cea mai caracteristică a fiecărei culturi e tocmai specificul ei sentiment al spaţiului. Nu vom expune nici măcar sumar teoria spengleriană, despre care suntem în drept să presupunem că fiecare cititor are o vagă idee, dacă nu din textul original, cel puţin din rezumate şi din recenzii. Ne vom îngădui totuşi să amintim, pentru împrospătarea memoriei cititorului, şi ca puncte de reper, modurile sentimentului spaţial implicate, după Splengler, de câteva dintre marile culturi. Cultura faustiană a apusului, o cultură a zbuciumului sufletesc, a setei de expansiune, a perspectivelor, implică sentimentul simbolizat prin spaţiul infinit tridimensional (ca etiopicul la Frobenius). Cultura greacă antică, apolinică, măsurată, luminoasă, implică spaţiul limitat, rotunjit, simbolizat prin imaginea corpului izolat. Cultura arabă, magică, de-un apăsător fatalism, de a cărei descoperire în toată amploarea ei Spengler e cu osebire mândru, ar avea ca substrat sentimentul spaţiului boltă (a se confrunta cu hamiticul lui Frobenius). Vechea cultură egipteană implică sentimentul spaţial al drumului labirintic care duce spre moarte (a se compara cu „sfiala de spaţiu" la Alois Riegl). Teoria aceasta a „sentimentului spaţial", definit din partea morfologilor citaţi în funcţie de peisajul în care apare o cultură, nu ne satisface în mai multe privinţe. Teoria întâmpină serioase dificultăţi peste care, aşa cum e formulată, ea nu poate să treacă, într-un studiu anterior, intitulat Orizont şi stil, ne-am ocupat mai pe larg cu aceste dificultăţi propunând o nouă teorie pentru înlăturarea lor. În studiul nostru vorbim despre „orizonturile inconştientului". Arătăm acolo — cu argumentaţia necesară — că factorul pe care morfologia culturii sau istoria artelor îl interpretează ca sentiment al spaţiului nu e propriu-zis un sentiment, cu atât mai. puţin un sentiment conştient, şi că factorul nu ţine de sensibilitatea noastră crescută într-un anume peisaj, ci e un factor mult mai profund, în studiul nostru transpunem toată problematica spaţială de pe tărâmul morfologiei culturii pe planul noologiei abisale, adică într-o perspectivă în care inconştientul este văzut nu ca un simplu „diferenţial de conştiinţă", ci ca o realitate foarte complexă, ca o realitate care ţine oarecum de ordinea magmelor. O mulţime de dificultăţi se înlătură cu uşurinţă prin această transpunere. Nu e locul să intrăm în amănunte, însemnăm numai: ceea

ce morfologii interpretează ca sentiment spaţial în funcţie de un anume peisaj devine în teoria noastră „orizont spaţial", autentic şi nediluat, al „inconştientului". Inconştientul nu trebuie privit numai în înţeles de conştiinţă infinit scăzută, ci în sensul unei realităţi psiho-spirituale amplu structurate şi relativ sieşi suficiente. „Orizontul spaţial" al inconştientului, scos şi rupt din înlănţuirea condiţiilor exterioare şi cristalizat ca atare, persistă în identitatea sa indiferent de variaţiunea peisajelor dinafară. Orizontul spaţial ai inconştientului, înzestrat cu o structură fundamentală şi orchestrat din accente sufleteşti, trebuie socotit ca un fel de cadru necesar şi neschimbăcios al spiritului nostru inconştient. Inconştientul se simte organic şi inseparabil unit cu orizontul spaţial, în care s-a fixat ca într-o cochilie; el nu se găseşte numai într-o legătură, laxă şi labilă, de la subiect la obiect, cu acest spaţiu, cum se găseşte conştiinţa faţă de peisaj. Supusă contingenţelor celor mai capricioasă, conştiinţa e dispusă să-şi trădeze în orice moment peisajul. Inconştientul nu trădează. Orizontul spaţial al inconştientului e deci o realitate psiho-spirituală mai adâncă şi mai eficace decât ar putea să fie vreodată un simplu sentiment. Pentru a ne putea explica unitatea stilistică a unei culturi, fenomen atât de impresionant, credem că nu putem recurge numai la peisaj, nici la sentimente în legătură făţişă cu peisajul. Adâncimea fenomenului necesită o explicaţie prin realităţi ascunse, de altă greutate. Or, un orizont spaţial al inconştientului poate fi cu adevărat o asemenea adâncă realitate. Orizontul spaţial al inconştientului poate eu adevărat dobândi rolul de factor determinant pentru structura stilistică a unei culturi sau a unei spiritualităţi, fie individuale, fie colective. Cum orizontului spaţial al inconştientului îi atribuim o funcţie plastică şi determinantă, putem să-l numim şi „spaţiu-matrice". Din teoria noastră se desprinde în chip firesc un fapt pe care morfologia nu-l putea asimila. Faptul e acesta: poate să existe uneori o contradicţie între structura orizontului spaţial al inconştientului si structura configurativă a peisajului în care trăim şi în care se desfăşoară sensibilitatea conştientă. Această incongruenţă de orizonturi pentru ilustrarea căreia se pot invoca suficiente exemple istorice, nu poate fi lămurită în cadrul morfologiei culturii, care, după cum ştim, raportează sentimentul spaţiului la structura peisajului. De asemenea, tot numai prin teoria noastră despre spaţiul-matrice ca factor inconştient, se poate lămuri de ce uneori, sau chiar foarte adesea, în unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste culturi sau duhuri cu orizonturi spaţiale fundamental diferite.

În cadrul problematicii pe care o expunem, ne-am pus nu o dată întrebarea dacă nu s-ar putea găsi sau construi, ipotetic un spaţiu-matrice, sau un orizont spaţial inconştient, ca substrat spiritual al creaţiilor anonime ale culturii populare româneşti. Subiectul merită riscul oricăror eforturi. Ne surâde găsirea unei chei de aur-cu care se pot deschide multe din porţile entităţii româneşti. Dar poate nu e necesar să se restrângă cercetarea exclusiv asupra culturii populare româneşti. Spaţiul-matrice, ce urmează să fie ipotetic închipuit, ar putea să fie un pervaz, până la un punct comun unui grup întreg de popoare, bunăoară popoarelor balcanice. Fireşte că pe noi ne interesează aci fenomenul românesc. Deocamdată trebuie să facem abstracţie de toţi vecinii, şi mai ales de problema în ce măsură aceşti vecini au fost contaminaţi de duhul spaţiului nostru.

Cântecul, ca artă care tălmăceşte cel mai bine adâncurile inconştientului, revelează şi ceea ce ne-am învoit mai înainte să numim „orizont spaţial al inconştientului", în ordinea de idei ce ne-o impunem, „doinei" îi revine desigur o semnificaţie care n-a fost încă niciodată sublimată în toată importanţa ei. În adevăr, doina, cu rezonanţele ei, ni se înfăţişează ca un produs de-o transparenţa desăvârşită: în dosul ei ghicim existenţa unui spaţiu-matrice, sau al unui orizont spaţial cu totul aparte, într-o primă aproximaţie am adus doina în legătură cu „plaiul", aşa cum cântecul rusesc a fost adus în legătură cu „stepa". Să facem un pas înainte. Să adâncim problema şi perspectivele potrivit teoriei noastre despre orizonturile inconştientului. Orizontul spaţial al inconştientului e înzestrat eu accente sufleteşti care lipsesc peisajului ca atare. Fără îndoială că şi în doină găsim un asemenea orizont părtaş la accente sufleteşti: se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea uşoară, a unui suflet care suie şi coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăşi şi iarăşi, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorţii, şi care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal şi încă un deal; sau duioşia uniri suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-şi are suişul şi coborâşul, înălţările şi cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton şi fără sfârşit. Cu acest orizont spaţial se simte organic şi inseparabil solidar sufletul nostru inconştient, cu acest spaţiu-matrice, indefinit ondulat, înzestrat cu anume accente, care fac din el cadrul unui anume destin. Cu acest orizont spaţial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adâncimi, şi despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colţ înlăcrimat de tataia, chiar şi

atunci când am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă:

Pe-un picior de plai,
pe-o gură de rai

Să numim acest spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spaţiu mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanţele şi din proiecţiunile ei în afară, dar tot aşa şi din atmosfera şi din duhul baladelor noastre. Acest orizont, indefinit ondulat, se desprinde însă, ceea ce e mult mai important, şi din sentimentul destinului, din acel sentiment care are un fel de supremaţie asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic. Destinul aci nu e, simţit nici ca o bolta apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare, dar destinul nu e nici înfruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri şi posibilităţi de expansiune, care aşa de uşor duce la tragicul hybris. Sufletul acesta se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri şi văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai şi sfârşeşte pe plai. Sentimentul destinului, încuibat subteran în sufletul românesc, e parcă şi el structurat de orizontul spaţial, înalt, şi indefinit ondulat. De fapt orizontul spaţial al inconştientului şi sentimentul destinului le socotim aspecte ale unui complex organic, sau elemente care, din momentul nunţii lor, fac împreună un elastic, dar în fond inalterabil, cristal.

Admiţând că sufletul popular românesc posedă un spaţiu-matrice deplin cristalizat, va trebui să presupunem că românul trăieşte, inconştient, pe „plai", sau mai precis în spaţiul mioritic, chiar şi atunci când de fapt şi pe planul sensibilităţii conştiente trăieşte de sute de ani pe bărăgane. Şesurile româneşti sunt pline de nostalgia plaiului. Şi de vreme ce omul de la şes nu poate avea în preajmă acest plai, sufletul îşi creează pe altă cale atmosfera acestuia: cântecul îi ţine loc de plai.

Solidaritatea sufletului românesc cu spaţiul mioritic are un fel mulcom, inconştient, de foc îngropat, nu de efervescenţă sentimentală sau de fascinaţie conştientă. Se probează încă o dată că aici ne mişcăm prin zonele „celuilalt tărâm" al sufletului, sau într-un domeniu de investigaţie a adâncimilor. Aderenţele acestea spaţiale aparţin etajelor subterane ale existenţei noastre psihospirituale, dar ele ies la iveală în cântec şi în vis. Ploile pânzişe şi singurătatea stelară a plaiului fac pe Ciobanul nostru nu o dată să-şi blesteme zilele pe care le trăieşte în tovărăşia înălţimilor. Sentimentele ciobanului, descărcate în floarea unei înjurături, iau adesea un caracter de adversitate faţă de plai, totuşi inconştient ciobanul rămâne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schiţa niciodată un gest de evadare. „Spaţiul mioritic" face parte integrantă din fiinţa lui. El e solidar cu acest spaţiu, cum e cu sine însuşi, cu sângele său şi cu morţii săi. Când cântă, se întâmplă să iasă la lumină această solidaritate, ca în acel suprem cântec, care s-a moştenit din veac în veac, şi în care Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumuseţe cu extazul nunţii:

Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa.
Brazi si păltinaşi
I-am avut nuntaşi,
Preoţi, munţii mari,
Pasări, lăutari,
Păsărele mii,
Şi stele făclii!

Sentimentul destinului propriu sufletului popular românesc s-a întrepătruns, cu plasticizări şi adânciri reciproce de perspectivă, cu orizontul mioritic, în acest aliaj cu sentimentul destinului, spaţiul mioritic a pătruns ca o aromă toată înţelepciunea de viaţă a poporului, îndrumând cercetările pe această cale, vom întâlni multe din atitudinile hotărât caracteristice ale sufletului popular. Să nu pierdem însă nici un moment din vedere că ne găsim pe un teren al nuanţelor, al atmosferei, al inefabilului şi imponderabilului. Sigur e că sufletul acesta, călător sub zodii dulci-amare, nu se lasă copleşit nici de un fatalism feroce, dar nici nu se afirmă cu feroce încredere faţă de puterile naturii sau ale sorţii, în care el nu vede vrăşmaşi definitivi. De un fatalism pus sub surdină de-o parte, de-o încredere niciodată excesivă

de altă parte, sufletul acesta este ceea ce trebuie să fie un suflet care-şi simte drumul suind şi coborând, şi iarăşi suind şi iarăşi coborând, ca sub îndemnul şi-n ritmul unei eterne şi cosmice doine, de care i se pare că ascultă orice mers.

Ideea formulată de noi schițează numai câteva sugestii. Rămâne să se vadă în ce măsură realizările concrete ale sufletului românesc, creații şi forme, se resimt de structura indefinit ondulată a spațiului său„ Efectul trebuie să se remarce în diverse aspecte. Să atragem atenția bunăoară asupra unui aspect al modului de aşezare a caselor. Cel ce a colindat o dată pe plaiuri a remarcat desigur cum pe cutare vârf stă tupilată o aşezare ciobănească, dominând de acolo de sus până în vale, şi cum trebuie să roteşti binişor privirea pentru a desluşi chiar pe celălalt piept de plai o altă aşezare asemenea; ceva din ritmul: deal-vale — a intrat în această rânduială de aşezări. Coborând pe şesuri, vom băga de seamă că această ordine şi acest ritm, deal-vale, se păstrează întrucâtva şi în aşezările săteşti de la şes, cu toate că aci ordinea în chestiune ar părea deplasată şi fără sens. Casele în satele româneşti de la şes nu se alătură în front înlănțuit, dârz şi compact, ca verigele unei unități colective (a se vedea satele săseşti), ci se distanțează, fie prin simple goluri, fie prin intervalul verde al ogrăzilor şi al grădinilor, puse ca nişte silabe neaccentuate între case. Această distanță ce se mai păstrează e parcă ultima rămăşiță şi amintire a văii care desparte dealurile cu aşezări ciobăneşti. Se marchează astfel şi pe şes intermitența văilor, ca parte integrantă a spațiului indefinit ondulat. Ş aci un fenomen de transpunere, vrednic de-a fi reținut şi izvorât dintr-o anume constituție sufletească.

Nu s-a creat până astăzi un stil arhitectonic monumental românesc, dar aceasta nu e neapărat necesar spre a putea vorbi despre duhul arhitecturii care se revelează pe deplin şi într-o simplă casă țărănească sau într-o bisericuță îngropată sub iarbă şi urzici. Cât priveşte formele şi construcția arhitecturală a caselor țărăneşti ni se pare a putea semnala cel puțin un efect negativ, dar învederat, al specificului nostru orizont spațial. Efectul se vădeşte mai ales făcând o comparație cu arhitecturile care implică alte orizonturi. Se ştie bunăoară cum casa rusească, cedează în formele ei arhitectonice tendinței de expansiune în plan. Casa rusească face, față de cea românească, risipă de spațiu. Orizontul plan o invită să se întindă. Bisericile ruseşti, de diverse tipuri, au o singură dimensiune sigură: orizontala; verticala lor are nesiguranța unui derivat: ea se clădeşte pe rând, prin abside, bolți şi cupole, treptat tot mai înalte. Tot aşa se ştie cum arhitectura apuseană, şi mai ales nordică, manifestă — nu se ştie la ce chemare a cerului — o evidentă tendință de expansiune în înalt. Intervin în amândouă cazurile, cu pecetea lor, orizonturile spațiale specifice oamenilor şi locurilor. De vreme ce orizontul spațial, indefinit ondulat, al nostru zădărniceşte din capul locului o expansiune, fie în plan, fie în înalt, vom surprinde geniul nostru arhitectonic pe o poziție intermediară, care păstrează atenuate în drept echilibru cele două tendințe opuse. Orizontul specific împiedică hipertrofia dimensională în sens unic şi intervine astfel cel puțin negativ în determinarea formelor arhitecturale.

Metrica poeziei noastre populare ar putea să ne servească un argument, nu singurul, dar alături de celelalte, în favoarea tezei despre orizontul specific. Poezia noastră populară se consumă în orice caz într-o simpatie masivă față de versul constituit din silabe accentuate şi neaccentuate, una câte una, adică față de ritmul alcătuit din deal şi vale sau din vale şi deal. Metrica aceasta manifestă în acelaşi timp o vădită fobie față de săltărețul dactil. Găsim ce-i drept şi intercalări dactilice sau anapestice, dar acestea nu se dezvoltă, ci dispar înghițite de ondulația ritmică, deal-vale, care străbate puternic, ca o legănare lăuntrică, toată poezia. Se va răspunde că metrica generată de dactil sau anapest nu zace în firea limbii noastre. Sau că această metrică ar fi prea savantă pentru poezia populară. Ultimul argument nu e decisiv deoarece vechea poezie populară grecească cunoaşte foarte bine metrica aceasta. Iar întâiul argument, întemeiat pe firea limbii noastre, nu, constituie o explicație. Problema tocmai aici începe. Limba românească şi-a creat, probabil concomitent cu constituirea ritmică a spațiului nostru, un ritm interior, care a făcut-o mai aptă pentru metrica întemeiată pe troheu şi iamb decât pentru metrica dezvoltată din celelalte unități ritmice. Ritmul acesta interior a dat limbii noastre pecetea ce şi-o va păstra pentru totdeauna, o pecete sub presiunea căreia versificația trebuia în chip inevitabil să adopte anume forme şi să refuze altele. S-ar putea să ni se reproşeze că metrica deal-vale nu se explică printr-un orizont specific, deoarece ea se găseşte în toată Europa. E foarte adevărat. Dar optarea masivă pentru această metrică rămâne totuşi un fenomen explicabil printr-un orizont specific, în cântecele noastre se mai cultivă apoi, grație ritmicei legănări ce trece de-a lungul poeziei ca un vânt care dă într-o holdă, versuri

relativ scurte. Faptul acesta nu se explică deloc printr-un aşa-zis primitivism al poeziei populare în genere. Trimitem în privința aceasta la poezia populară neogreacă, cu versuri de respirație largă ca marea (până la 15-l6 silabe). Avem în față un volum de texte originale, cu traduceri în limba germană, compus aproape exclusiv din asemenea versuri (Neugriechische Volkslieder, ges. v. Haxthausen, Münster 1935).

Spuneam că orizontul spațial al inconştientului e alcătuit din structuri esențiale, din tensiuni, din ritmuri, din accente, din anume spațiu-matrice se poate naşte şi cristaliza aproape în orice fel de peisaj. Peisajul ar juca un rol periferial în constituirea spațiului-matrice. Avem însă de a face aci cu un fapt teoretic asupra căruia ne-am exprimat aiurea. Foarte controlabil ni se pare în orice caz altceva: în unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste suflete fixate inconştient asupra unor spații-matrice cu totul diferite. Un exemplu: de vreo opt sute de ani saxonul din Ardeal, transplantat de undeva de pe malurile Rinului, îşi înalță în peisajul ardelenesc rosturile culturale şi cetăţeneşti, sobre şi ca de piatră, în spiritul nealterat al spațiului său gotic, de ieri şi de totdeauna. Sământă permanentă a acestui duh, saxonul a adus-o cu sine de aiurea şi o păstrează cufundată în râul sângelui său, precum aurul miraculos în matca legendarului fluviu. Iar alături, trecând legănat cu turmele pe lângă înaltele şi negrele turnuri şi cetăți care vorbesc despre un alt destin, ciobanul valah îşi slăveşte din fluier, suind şi coborând, spațiul său, care e numai al său. Sunt două feluri de oameni, care trăiesc în acelaşi peisaj, dar în spatii diferite. Deşi nespus de aproape unul de celălalt, ei sunt aşa de distanțați prin spațiile-matrice, că opt sute de ani de viețuire megieşă n-au fost suficiente să şteargă şi să înfrângă depărtarea cealaltă, de pe planul inconştient dintre ei. Un lucru de care nu prea vor să tină seama cei care aleargă după utopia inutilă şi nerodnică a unui -aşa-zis „transilvănism", comun populațiilor etnice care trăiesc alături în acest peisaj.

Nici harnicii filologi, nici spornicii istorici nu sunt în situația să precizeze când s-a născut poporul românesc. Nu suntem desigur aşa de copilăros! să căutăm o precizare calendaristică, dar o precizare teoretică şi oarecum definitorie am fi poate în drept să cerem. Limba a evoluat în etape infinitezimale, necontenit, neindicând însă nici o cezură de la care să datăm naşterea. Cât priveşte istoria, aceasta este realitate mai recentă, ivită relativ târziu în raport cu existența preistorică ce i-a premers. Numai considerațiile stilistice şi cercetarea adâncimilor ne-ar putea pune în împrejurarea de a da un răspuns întrebării formulate. Poporul românesc s-a născut în momentul când spațiul-matrice a prins forme în sufletul său, spațiul-matrice sau orizontul inconştient specific, care alături de alți factori a avut darul să determine stilul interior al vieții sale sufleteşti. Graiul românesc a putut să evolueze şi să îndure mutații, peisajul geografic chiar a putut să fie inconstant; ceea ce s-a păstrat, cu statornicie de cleştar, a fost, dincolo de grai şi de peisaj, spațiul-matrice. Cu un înconjur revenim la „plai". Căci orizontul spațial inconştient a dat românului, oriunde s-ar fi găsit, nostalgia plaiului. Această nostalgie neînduplecată a purtat în vârsta de mijloc pe ciobanul valah pe toate coamele Carpaților, de la apa Dunării până în Maramureş, de aci mai departe până-n Moravia, sau invers; şi tot aşa pe toate plaiurile iugoslave şi până în Panonia, adică pretutindeni în limitele unui vast teritoriu, unde peisajul satisfăcea apetitul unui orizont inconştient, în veacurile crepusculare, în tot timpul lungului preludiu al formațiunilor etnice actuale, atunci când românul nu avea nici un fel de patrie, plaiul, sfântul plai, sancționat de un anume sentiment al destinului, îi ținea loc de patrie.

Prea mult s-au întrebat cercetătorii, de la teoreticienii mediului până la morfologii culturii: care Stat efectele peisajului asupra sufletului omenesc? Şi prea puțin: ce dobândeşte peisajul; din, partea sufletului omenesc? Disocierea întrebărilor se impune totuşi. Căci una e peisajul — punct de plecare a unei serii de efecte sufleteşti; altceva e spațiul-matrice ca orizont al inconştientului; şi iarăşi altceva e acelaşi peisaj inițial, asupra căruia se revarsă, ea un conținut într-o formă, un anume sentiment omenesc al fatumului. Peisajul, în acest din urmă înțeles, e integrat într-un angrenaj sufletesc. Peisajul devine receptacolul unei plenitudini sufleteşti; se întrupează în el un sentiment al destinului ca vântul în pânzele unei corăbii. Peisajul, în acest din urmă înțeles, e al doilea obraz al omului.

Spiritualități bipolare

Spiritualitatea creştina ni se prezintă, în ansamblul ei continental şi transcontinental, felurit ramificată. Mai nimerit ar fi poate să nici nu vorbim despre o „spiritualitate creştină", ci mai curând despre o spiritualitate catolică, despre una evanghelică, sau despre una ortodoxă, în adevăr distincțiile

acestea răspund unor fenomene foarte terestre şi de-un profil accesibil câtă vreme „unitatea" aparţine sau unui depărtat început de leat, sau visului; unui frumos şi ireal vis, alimentat de speculaţii utopice. Propunem în capitolul de faţă o discuţie, la adăpost de orice preferinţe preconcepute şi întrucât se poate fără de aprecieri propriu-zise, asupra diferenţierilor pe care timpul le-a operat în substanţa creştină. Tema a fost frecvent atacată, dar de obicei pe un plan aproape exclusiv dogmatic. S-a procedat simplist, făcându-se un fel de literatură comparată pe temeiul „crezurilor" pe capitole şi puncte. Deosebirile care nu sunt însemnate pe răbojul sistemelor dogmatice au căzut în cumpănă doar ca aspecte ce pot fi trecute cu vederea, sau ca simple consecinţe ale celor dogmatice. Iată un drum care mai poate desigur să ofere satisfacţii inedite unor teologi cu mintea aprinsă de aspectele ultimelor subtilităţi, dar pe care din parte-ne nu-l vom urma.

Ne refuzăm procedeul, fiindcă oricâtă bunăvoinţă am avea - îl socotim totuşi aproape sleit. E curios că formulele dogmatice, cu perspectivele lor revărsate în cele din urmă în incontrolabil, au atras neasemănat mai mult luarea-aminte a amatorilor de analize comparate, decât fenomenele masive în ele însele. Promitem cititorilor să nu-i ostenim şi de astă dată cu o literatură pe care o pot răsfoi aiurea, şi mărturisim că suntem mânaţi de ambiţia de a fixa deosebirile pe care secolele le-au produs în sânul creştinismului, fără de a pomeni nici măcar o singură dată pe „filioque" sau „purgatoriul". Cu această promisiune ne circumscrierii convingerea că deosebirile cele mai adânci dintre spiritualitatea catolică, evanghelică şi ortodoxă sunt mai mult de stil decât de idee. Deosebirile dogmatice, evidente şi prea cunoscute, s-au ivit doar ca o încoronare întâmplătoare, sau uneori ca simptome care întăresc şi pecetluiesc deosebirile stilistice.

Spiritualităţile creştine sunt, neîndoielnic, în primul rând şi prin cele mai adânci intenţii ale lor, orientate spre „transcendenţă". Să însemnăm însă că omul este o creatură care, prin firea şi structura sa, e condamnată să trăiască si în rosturi concrete, şi în rânduieli palpabile. Totalitatea acestor rânduieli şi rosturi e „lumea". Pentru conştiinţa umană „lumea" e alcătuită din stihii văzute şi nevăzute, din materie şi din poruncile ei, din ceea ce însufleţeşte materia pe dinăuntru, din peisaje, din organisme de ordin biologic, din propriile trăiri ale omului, din suferinţe si bucurii, din realităţi sociale, din fapte istorice, din creaţii culturale şi din simţământul perpetuu al tuturor problematizărilor posibile. E o lume foarte complexă această lume umană. Or, învăţătura creştină, pusă sub semnul eternităţii, al absolutului şi necondiţionatului, ni se prezintă prin orientarea sa transcendentă ca şi cum n-ar vrea să ţină seama de lumea omului. Toate categoriile realităţii umane şi ale mediului intramundan poartă, faţă de transcendenţa din centrul bolţii, fără posibilitate de tămăduire, stigmatul „vremelniciei". Cu această umbră şi depreciere ce cad asupra lumii, interesele sufleteşti ale omenirii de toate zilele nu sunt desigur prea satisfăcător servite. Transcendentul absolut, care ajunge în contact cu omul, rămânând totuşi inaccesibil înţelegerii acestuia, este fără îndoială punctul central al icoanei cosmice pe care a plăsmuit-o metafizica creştină. Se înţelege însă de la sine că metafizica creştină n-ar fi izbutit să devină niciodată cheagul unei doctrine religioase cu un ecou atât de amplu şi de răsunător în masele populare, timp de două mii de ani, dacă ea s-ar fi mărginit exclusiv la speculaţii în jurul transcendentului. Unilateral orientată în acest chip, ea ar fi fost irevocabil osândită să rămână o aristocratică învăţătură pentru câtiva mândri iniţiaţi. Din fericire chiar de la început, adică din clipa când apostolul Pavel schiţa cu mult patos întâile formulări decisive pentru toată evoluţia de apoi, doctrina creştină oferă în mesajul ei o seamă de elemente de-un aspect foarte concret, dar nu mai puţin aureolate de o necondiţionată demnitate.

Cititorii vor ghici numaidecât la ce fel de elemente facem aluzie. O atare parte integrantă, ţinând de sâmburele mesajului creştin, era de exemplu ideea că dumnezeirea s-a plimbat în carne şi oase printre oameni, în persoana lui Isus, adică ideea că eternitatea a despicat vremelnicia ca o pană, făcându-se vizibilă. Doctrina creştină nu ţinea deloc să se distanţeze. Ea nu hrănea deloc orgoliul de a se întemeia cu exclusivitate pe ceva inaccesibil simţurilor şi minţii omeneşti. Metafizica creştină se recomandă ca o apariţie foarte complexă. Vom reţine în orice caz că ea echivala cu o revelaţie de varii aspecte, dintre care unele apelau de-a dreptul la văz şi la închipuire. Doctrina creştină oferea cugetelor Cumane un absolut de natură mixtă, alcătuit parte din momente inaccesibile, parte din fapte sensibile. Doctrina creştină putea să se adreseze astfel maselor cu cele mai prielnice şanse de a găsi răsunet, întemeietorii de religii, sau urmaşii lor imediaţi, ca mari cunoscători ai omului-masă, au înţeles totdeauna importanţa elementului sensibil, sau de imaginaţie, în cadrul unei doctrine şi i-au acordat interesul cuvenit. Astfel de

pildă doctrina relativ foarte abstractă a budismului, religie „fără Dumnezeu", s-a revărsat degrabă într-o doctrină de tropicală exuberanță, în care se diviniza persoana lui Buddha, iar în formele populare, fără strop de sfială, chiar statuile lui Buddha. Viața religioasă nu e numai imună față de asemenea inconsecvențe — dimpotrivă, ea se alimentează cu preferință din asemenea inconsecvențe.

Cât priveşte doctrina creştină, ea a acordat de la început chiar, adică din faza ei cea mai embrionară, atributul absolutului nu numai unei transcendențe de neatins, dar tot aşa şi unei aşa-zise revelații sensibile şi concrete a acelei transcendențe, ca fapt „istoric", ca eveniment petrecut în timp. Acest fapt „istoric", de despicare a vremelniciei, devenea principalul temei pe care avea să se clădească creştinismul ca religie destinată tuturor oamenilor fără deosebire. Inițial, concretele echivalate transcendentului au fost puține: cuvântul revelat, scris sau auzit, şi însăşi întruparea în carne a Logosului. Li s-au adăugat mai târziu: biserica vizibilă, ca un fel de trup al lui Hristos, de aşijderea „sinoadele ecumenice" ca organe directe ale revelației. Concretele asimilate transcendentului sporeau numeric. Volumul lor lua încetul cu încetul proporții tot mai impresionante. Cu această înglobare a unor elemente concrete se declanşa în viața creştinismului un mare proces istoric, un proces grație căruia spiritualitatea creştină dobândea tot mai mult, alături de orientarea sa originară spre „lumea de dincolo", o a doua orientare, spre „vremelnicie". Absolutul de compoziție mixtă, transcendent şi concret, este după părerea noastră stratul matern prielnic pe care avea să înflorească bipolaritatea de mai târziu, ca o particularitate structurală proprie fiecăreia dintre spiritualitățile creştine.

După alcătuirea definitivă, şi o dată cu răspândirea ei în toată lumea veche, doctrina creştină a îndurat anume adaptări şi a acceptat oarecari infiltrații spirituale dictate de duhul local sau etnic al feluritelor regiuni geografice. Mai mult: duhul local şi etnic a fost erijat, poate după o luptă care a durat sute de ani, într-un fel de focar secund al vieții spirituale. Viața spirituală creştină, originar îndreptată unilateral spre împărăția „de dincolo", începea să se etaleze tot mai vizibil în jurul unei axe cu poli contrari. Să lămurim procesul. El consistă de fiecare dată în împrejurarea că anume categorii ale vremelniciei sunt oarecum asimilate în grad cu transcendentul. Subliniem anume categorii, nu toate, iar aceasta totdeauna după preferințe şi potrivit unei selecții specifice duhului-local. Cert, doctrina creştină s-a constituit precumpănitor sub semnul unei transcendențe eterne. Ea intervenea în devenirea istorică cu pretenția de a-şi substitui valorile proprii oricăror valori sau realități „vremelnice". Lupta angajată între duhul creştin şi duhul local ş-a încheiat însă pretutindeni cu un mare compromis, care lua înfățişarea unei orientări bipolare a vieții spirituale. Să analizăm fenomenul bipolarității, limitându-ne la aspectele generale ale catolicismului, ale protestantismului şi ale ortodoxiei.

La Roma, doctrina creştină, îndrumată prin firea ei cu totul spre „cealaltă lume", se lovea, de la întâiul contact cu temporalitatea, îndeosebi de ideea şi de spiritul de disciplină al statului, de organizația ierarhică, de duhul juridic, de formalismul legal al vieții romane. Credința creştină ofensa prin natura ei exclusivistă, fără deosebire toate zeitățile care şi-au câştigat, prin îndeplinirea formalităților poruncite de obiceiul pământului, drepturi imprescriptibile de şedere în panteonul suprem al aşezământului cezaric. Întemeietorul creştinismului a spus, ce-i drept, cândva: „dați cezarului ce este al cezarului", totuşi doctrina creştină, cu lumea ei de dincolo, submina prin simpla ei prezență, încetul cu încetul, toate aceste realități şi aceste valori „vremelnice" ale statului roman. Reacțiunea cezarică a fost, precum se ştie, de multe ori aşa de drastică, încât creştinii au trebuit să fugă sub pământ cu morții. Lupta dârză, statornică, fățişă sau ascunsă, purtată nicăieri şi la toate răscrucile, a durat câteva secole, pentru ca să se încheie în cele din urmă cu un monumental compromis. Doctrina creştină ieşea, cum s-ar putea spune încă, „învingătoare", dar dintr-un cerc cu un singur centru, cum era când pornise pe drumul destinului ei istoric, ea devenea un fel de elipsă cu două focare. Din întâia mare ciocnire cu lumea vremelniciei, doctrina creştină ieşea triumfătoare, dar cu echilibrul puțin alterat. Pentru a se salva, ea a trebuit să-şi lungească axa interioară şi să învețe balansarea, nu totdeauna lipsită de echivocuri, între doi poli. Care e semnificația acestei bipolarități în cazul creştinismului roman? Poziția catolică, rezultată din compromisul amintit, admite alături de transcendența inaccesibilă, un al doilea centru de cristalizare a vieții: „biserica", biserica înțeleasă ca „stat al lui Dumnezeu pe pământ”. Un capăt al spiritualității catolice e alcătuit din focarul „transcendenței", iar al doilea capăt din categoriile „autorității". Spiritul catolic se va înfățişa de acum înainte pentru totdeauna sub aspecte care caracterizează prin excelență forțele eminamente creatoare de „stat". Descoperim în structura cea mai intimă şi cea , mai permanentă a

catolicismului o manifestă voinţă, de putere, năzuinţi cezarice, un subtil juridic, un aspru duh de disciplină, o neîntreruptă dispoziţie de luptă cu puterile politice şi sociale şi un oarecare spirit al concesiei, ce totdeauna se impune echilibristica necesare într-o asemenea luptă spiritul catolic tăiat deci din „vremelnicie” lotul categoriilor inerente şi adiacente ideii de „stat" şi le-a asimilat în grad cu transcendentul, între aceşti doi poli, între transcendenţă şi categoriile sacral-etatiste, pendulează necurmat, veşnic trează, viaţa catolică. Toate interesele ei, fără număr, sunt împărţite între aceste extreme dominante.

Să ne îndreptăm privirea spre o altă regiune spirituală. În Germania pădurilor medievale, doctrina creştină se ciocnea de un profund duh al libertăţii, de o sălbatecă dragoste de independenţă, individuală, familiară, colectivă. Spiritul-creştin întâmpinând crâncene rezistenţe a în cele din urmă şi aci. Uneori prin terminare (metoda lui Carol cel Mare), alteori domesticire (metoda călugărească). După mocnire de câteva veacuri însă, duhul local şi etnic a izbucnit cu toată puterea, chiar în cadrul creştin. Privit mai din apropiere, protestantismul evanghelic nu reprezintă altceva decât o viaţă creştină care sub o irezistibilă presiune telurică acceptă în sfârşit ca un al doilea factor de cristalizare a ei, categoriile „libertăţii”. Protestantul se zbate, în chinuitor dramatism, între lumea de dincolo, şi lumea libertăţii pământeşti! Pentru protestant categoriile libertăţii sunt asimilate în grad cu valorile transcendente. Cu totul străin spiritului autoritar roman, care chiar prin botez leagă individul de-o organizaţie şi-l obligă canoanelor încă din leagăn, protestantul nu-şi găseşte statornicia interioară decât după o fază de nelinişte şi de problematizare a totului. Protestantul îşi întemeiază o viaţă spirituală, a lui proprie, numai după o amplă deliberare interioară, graţie unei hotarul categorice şi individuale, căreia îi va rămâne apoi îndeobşte fidel dintr-o înaltă conştiinţă a datoriei.

Viaţa spirituală ortodoxă îşi are şi ea bipolaritatea ei specifică, din nenorocire încă niciodată destul de clar remarcată până acum în studiile comparative, în ortodoxie, ca şi la catolici sau la protestanţi, avem de a face cu acelaşi proces de asimilare în grad cu transcendentul a unor categorii „vremelnice". Natural că aici categoriile asimilate sunt cu totul altele decât în catolicism şi în protestantism. În ortodoxie credem a găsi o împărţire sau o pendulare a vieţii sufleteşti între „transcendenţa" şi categoriile „organicului". Tot ce e „organic" e înălţat în ortodoxie la rangul unui al doilea pol al vieţii spirituale. Categoriile organicului, deşi aparţin vremelniciei, sunt oarecum echivalate lumii de dincolo. Vom servi cititorilor câteva exemple caracteristice spre a-i familiariza puţin cu atmosfera acestei orientări bipolare, proprie ortodoxiei.

Una din cele mai impresionante pagini datorate lui Dostoievski este aceea din Fraţii Karamazov unde se descrie scena cu Alioşa care stă de veghe, cufundat în amintiri şi în durerea clipei, lângă sicriul stareţului Zosima. Un călugăr slujitor întru cele veşnice citeşte rugăciuni pentru mort. Alioşa aude ca prin vis evanghelia despre nunta de la Cana. Prin atmosfera de contrast cu situaţia reală, rumoarea aceasta de vis, această evanghelie citită lângă un mort e desigur ciudată şi menită să stârnească nedumeriri şi sugestii. Alioşa, copleşit de păreri de rău, în preajma simţului stareţ, învăţătorul său întins în sicriu, se simte, sub sugestia scripturii despre nunta de la Cana, transportat într-o viziune... I se pare dintr-o dată că odaia se lărgeşte... Ce e ? Ce s-a întâmplat? A da... asta e nunta... Nunta de la Cana... Iată oaspeţii! Ce veselie! Şi odaia parcă iarăşi se lărgeşte. (Ce minunată expresie a orizontului spaţial rusesc — această viziune despre lărgirea repetată a odăii! Nu se va lărgi odaia într-atâta ca să cuprindă tot pământul?) Iar printre oaspeţi, dintr-o dată tânărul Alioşa vede pe Zosima! Cum ? Şi el a fost poftit să ia parte la ospăţ? Dar el zăcea adineaori în sicriu. Nu, el e aci, Zosima se găseşte printre oaspeţii nunţii de la Cana, şi acum iată-l că se apropie fără ezitare de Alioşa, şi-i spune: „Să ne bucurăm, să bem vin nou, vinul marii bucurii..." Şi Alioşa destrămat în lacrimi de bucurie, iese din cameră în noapte. Deasupra el vede cerul înstelat şi Calea lactee, şi în clipa aceasta, fără să ştie de ce, cade, ca secerat, şi sărută pământul plângând în acest moment de extaz pământul devine pentru Alioşa un echivalent al cerului. Realitatea morţii se preface pentru Alioşa într-o viziune a vieţii, această veşnică nuntă de la Cana. Alioşa sărută plângând de bucurie pământul, ca mare păstrător al vieţii. Organicul, cu toate aspectele şi valorile sale, e încoronat de diadema Căii lactee. Pământul însuşi devine cer. În acest splendid poem se răsfrânge desigur un aspect esenţial al trăirii ortodoxe. Dostoievski n-a fost numai un neîntrecut analist al iadului şi al raiului sufletesc, el n-a fost numai un vizionar al mesianismului rusesc sau un dialectician ortodox de incomensurabilă anvergură, ci şi un poet liric al trăirii ortodoxe. Pentru a completa cu încă un

exemplu expresia poetică a trăirii ortodoxe amintim şi o legendă atonită. Pe zidurile bisericii principale a mănăstirii Chiliandari de pe muntele Athos creşte, cățărându-se în lumină, cu puternic butuc şi vânjoase ramificații, o viță-de-vie. Călugării aşezării te informează că vița aceasta creşte din mormăitul Sfântului Simion, întemeietorul mănăstirii şi că vița n-a fost sădită de nimenea. Ea a răsărit singură ca printr-o minune. Strugurii viței ar avea darul să facă rodnice femeile ocolite de grația de a dobândi copii. Şi călugării mai ştiu că băieții născuți pe această cale, când sunt mari, se întâmplă să găsească totdeauna de la sine drumul mănăstirii. Ei sunt binecuvântați şi se simt irezistibil atraşi de viața de călugărie şi de lumina spiritului (Fr. Spunda, Der heilige Berg, Athos 1928). E curios cum în atmosfera ascetică a Sfântului Munte, care în realizările sale extreme de viață sufletească aminteşte iluminări tibetane, iar ca disciplină interioară, rigoarea yoghinilor din India, a putut să încolțească o legendă destul de dionisică, precum este aceea a viței răsărite din trupul Sfîntului Simion, acel miraculos izvor de grație pentru perpetuarea vieții. Legenda aceasta atonită e totuşi într-un sens deosebit de caracteristică pentru duhul ortodoxiei răsăritene, în legenda atonită despre vița-de-vie a ascetului Simion, se produce un miracol al fecundității organice, grație renunțării la viață a unui anahoret, în viziunea lui Alioşa, cel beat de sfințenie şi de stele, camera mortuară se lărgeşte, devenind camera nunții de la Cana. În extazul acestui Isus rusesc pământul, purtătorul întregii vieți, devine icoana cerului.

Întrezărim în aceste exemple de literatură ortodoxă, culese la întâmplare şi cărora li s-ar putea alătura altele după plac, mărturisirea unei corespondențe între sfințenie şi miracolul vieții, între cer şi pământ. Avem credința că am păşit aici într-o atmosferă cu totul revelatoare şi că aroma acestei legende sau a acestei scene de roman ne comunică ceva din însăşi firea spiritualității ortodoxe.

Afirmam mai sus că sub unghiul bipolarității spiritualitățile creştine se diferențiază foarte felurit. Categoriile preferate ale catolicismului sunt cele ale autorității sacral-etatiste: statul, ierarhia, disciplina, supunerea, militarea pentru credință. Categoriile preferate ale protestantismului sunt cele ale libertății: independența convingerilor, deliberarea, problematizarea, hotărârea, datoria, fidelitatea. Iar categoriile preferate ale ortodoxiei sunt cele ale organicului: viața, pământul, firea. Deosebirile acestea de bipolaritate între spiritualitățile creştine se manifestă cu o impresionantă evidență în modul cum comunitățile confesionale concep feluritele realități şi probleme implicate de viața religioasă şi spirituală.

Concepții despre biserică. O atare deosebire apare de pildă chiar în concepțiile despre „biserică". Doctrina catolică şi-a modelat concepția despre biserică potrivit ideii de stat, în spirit autoritar şi ierarhic. Biserica trebuie să fie o realitate întemeiată pe cea mai consecventă tehnica a organizării. Preotul, cu totul închinat intereselor organizației (celibat), devine resortul central al tehnicii organizatoare. Toată viața lui e, cel puțin în principiu, determinată de această funcție. El e angajat în crearea de fiecare zi şi în menținerea de fiecare clipă a unei entități superioare (biserica-stat), care singură contează pe această lume. În veşnică luptă cu puterile politice, sociale şi ideologice adverse sau concurente, catolicismul a dezvoltat un uimitor simț istoric. „Istoria", cu dinamismul şi ritmul ei, este o realitate adiacentă a ideii de stat, sau o condiție prealabilă care face posibil statul, în consecință catolicismul a simțit totdeauna „istoria" ca o dimensiune firească a sa, ca un mediu de care nu se poate dispensa, spre deosebire de ortodoxie, care s-a manifestat mai curând anistoric. Catolicismul a avut în toate împrejurările intensă conştiință istorică şi a făcut la fiecare pas el însuşi „istorie", sau a realizat fecunde compromisuri cu ea. Catolicismul a dovedit în toate timpurile nu numai o mare capacitate de a se adapta la stilurile de viață istorică şi la dialectica inerentă a acestora, catolicismul a fost totodată şi unul din factorii cei mai însemnați în procesul de monumentalizare a stilurilor de viață şi de cultură. Să amintim numai rolul covârşitor al catolicismului în procesul de şi monumentalizare a stilului romanic, gotic sau al barocului. Catolicismul, înțelegând biserica drept stat universal, a fost un mare creator de istorie, căreia a căutat să-i dea totdeauna o amploare monumentală. Față de acest rol funcțional al ideii despre biserică în spirituali-catolică, să remarcăm cum aceeaşi idee deşertează aproape de orice conținut la protestanți. „Biserica", pentru evanghelici este au o simplă ficțiune, sau, ceea ce revine la acelaşi lucru, numai comunitatea adițională a indivizilor, asociați prin proprie hotărâre în unul şi acelaşi imens interes acordat libertății interioare. Dincolo de această sinteză aritmetică biserica nu reprezintă aproape nimic. Atmosfera protestantă este deci destinată să favorizeze mai alea inițiativa individuală, construcția pe cont propriu, creația originală a pozițiile singularizate până la tragic. Mediul protestant e prielnic

gândirii laice, ca şi creaţiilor de cultură laică. Aceasta în măsura că gândirea şi cultura laică se substituie absorbite, mai mult sau mai puţin, chiar vieţii religioase. Nu e mai puţin adevărat că acest fel de creaţii se realizează în mediul protestant profunda seriozitate a actelor religioase. Biserica e în protestantism un agent de adâncire etică-religioasă a vieţii cotidiene, profesionale şi a vocaţiei individuale. În ortodoxie biserica nu e nici stat autoritar, nici mănunchi le libertăţi convergente. Ortodoxia a cultivat, cât priveşte biserica, o concepţie de natură prin excelenţă organică. Biserica e privită ca un „organism", ca o „unitate a totului", în care e cuprins nu numai omul, ci şi viaţa şi creatura vegetală. Pentru ortodocşi biserica nu e o simplă organizaţie în expansiune, ea are din capul locului un aspect cosmic. Individul participă la totalitatea bisericii ca membrul unui organism la viaţa şi aspectele întregului organism, în Rusia, s-a dezvoltat o cunoscută învăţătură, una dintre cele mai puternice ale spiritualităţii ortodoxe, potrivit căreia, „fiecare om e vinovat pentru faptele tuturor".. Avem suficiente motive să credem că această învăţătură n-ar fi fost niciodată posibilă la catolici; întâi fiindcă pentru catolici biserica reprezintă o entitate formală mai presus de Indivizi, şi al doilea fiindcă indivizii sunt simple verigi într-un front impus de sus, adică membri organizaţi, iar nu părţi vii ale unui organism. Dar mai ales această învăţătură nu ar fi fost posibilă la protestanţi, care se socot făpturi singularizate şi care îşi închid ferestrele ca monadele lui Leibniz, alcătuind fiecare o lume pentru sine. învăţătura ortodoxă amintită presupune de fapt credinţa latentă că (biserica, adică „unitatea totului", e ca un organism de o structură interioară plină de magice corelaţii. Dacă un membru al unui organism e bolnav, e bolnav şi întregul organism, şi fiecare celulă e condamnată să sufere. Ca parte a unui mare întreg viu şi organic, fiecare om e vinovat pentru faptele tuturor. Aceste câteva consideraţii lămuresc credem îndeajuns cum în fond, pentru fiecare dintre cele trei spiritualităţi creştine, ideea despre biserică e plăsmuită după un alt model categorial. Catolicului i-a servit drept model ideea de stat, protestantului ideea de libertate individuală, ortodoxului ideea de organism.

Concepţii despre naţiune. Cât de mult e ataşată ortodoxia la categoriile şi profilurile „organicului", ne-o învederează de pildă indirect şi soluţiile care se dau problemelor în legătură cu ideea de „naţiune". Menţinându-se, în principiu, necurmat pe lingă ideea despre biserică — „unitate a totului", ortodoxia a manifestat încă din timpuri vechi o tot mai pronunţată silinţă de divizare practică după naţiuni. Această înspicare e în definitiv rezultatul aceleiaşi aderări supreme la tot ce e „organic", trăsătură şi înclinare caracteristice popoarelor ortodoxe, în lumea ortodoxă organicul serbează triumfuri. De notat e că duhul ortodoxiei defineşte naţiunea după cel mai organic criteriu al ei, adică după „sânge" şi „grai”. În cadrul ortodox indivizii se simt firesc integraţi în unitatea superioară şi mai complexă a „neamului". Ideea de neam, în înţeles „fapt organic", s-a dezvoltat pe tărâm ortodox în desăvârşită neatârnare faţă de ideea de cel mai adesea chiar împotriva ideii despre ilustrare nu trebuie să trimitem mai departe decât la exemplul poporului românesc, care, păstrat sute de ani sub stele neprietenoase, şi-a presimţit unitatea organică de neam, peste barierele şi vămile a trei imperii. Prin contrast, situaţia aceasta clară, fără echivoc, e îndeamnă să luăm seama la ezitările spiritualităţii catolice faţă de fenomenul „naţiunii", spiritualitatea catolică desconsideră, sau tolerează cel mult, ideea şi realitatea naţiunii, sau o priveşte de la înălţime, ca un fapt care nu trebuie neapărat să fie, întâmplându-se uneori să o socotească chiar un grav neajuns. Catolicismul urmează sub acest unghi toate directivele unei internaţionale. Nu-i vom nega deci dreptul de a purta atributul sau steagul unei colori după modelul altor internaţionale, de universală circulaţie. Să se remarce cum catolicismul, întemeindu-se pe ideea de stat divin, trece sfidător peste hotare naturale şi organice cum e limba, rămânând impermeabil învelit până astăzi într-o limbă sacrală moartă. Să se mai remarce confuziile semnificative ce se produc sub auspicii catolice între ideea de naţiune şi ideea de stat. Noi răsăritenii ne putem mândri în genere cu un sentiment mult mai lămurit al etnicului decât apusenii, şi câteodată cu o idee mai limpede, şi în orice caz măi firească, despre naţiune, identificând ideea cu aceea de neam. Apuseanul înclină, la fiecare pas, să confunde ideea de naţiune eu ideea de stat, sau chiar să o derive din ideea de stat. Confuziile rezultă în cele din urmă din inaderenţa la „fire", din lipsa de simpatie faţă de tot ce e organic, atitudini proprii spiritului catolic. Din contră, simpatia pronunţată, de un accent ca o caldă îmbrăţişare, faţă de categoriile organicului a avut în răsărit ca urmare atât aspiraţia, spre o biserică ecumenică în înţeles de unitate organică a totului, cât si divizarea bisericii după naţiuni, concepute tot ca un fel de organisme. Aderenţa la tot ce e organic, sub ale cărui vii şi suverane tipare se modelează în răsărit ideea de biserică si ideea de neam, e verificată şi prin împrejurarea plină

de tâlc şi, profund naivă, că românul îşi numeşte credinţa simplu „lege românească". Sinteza celor doi termeni, a cosmicului şi etnicului, îşi are puntea mijlocitoare în categoriile organicului. Protestanţii posedă desigur şi ei, sub un mod chiar foarte adânc, ideea de naţiune, dar semnificaţia acestei idei e în atmosfera protestantă, întrucâtva altfel decât în răsărit şi cu totul alta decât la catolici. Protestanţii nu se simt aşa de organic solidari cu această realitate a neamului, a naţiunii; ei problematizează oarecum şi această idee, graţie înclinărilor lor înnăscute, protestanţii observă faţă de naţiune o atitudine şi cum solidarizarea cu ea ar fi rezultatul unei alegeri, a unei optări pe bază de hotărâre liberă şi individuală. Actul alegerii libere, odată desăvârşit, individul se integrează în naţiune sub modul datoriei, căreia i se va supune cu tenace fidelitate şi până la jertfa de sine. Recunoaştem că această sumară caracterizare are o uşoară înfăţişare caricaturală. Nu ne simţim însă câtuşi de puţin vinovaţi pentru împrejurarea că psihologia protestantă se pretează la asemenea caricaturizări. Nu am putea, ce-i drept, cita vreo doctrină precisă în sensul arătat în propoziţiile de mai înainte, dar în atmosfera protestantă conştiinţa libertăţii predomină aşa de mult asupra oricărei realităţi, încât raportul formulat aici corespunde cum grano salis unei situaţii de fapt. În lumea protestantă integrarea insului în naţiune se îndeplineşte ca şi cum nu ar fi un fapt organic şi firesc, ci rezultatul unei deliberări, şi apoi un act solemn întemeiat şi susţinut pe conştiinţa datoriei.

Libertatea, problematizarea, hotărârea — sunt şi în cazul integrării insului în naţiune stări şi faze implicate. Naţiunea, cu alte cuvinte, nu este socotită ca un adevărat organism, cu o bază profund inconştientă, şi de o înfăţişare niciodată ostentativ afişată, ca în răsăritul ortodox, ci mai curând ca o colectivitate de libertăţi convergente, ca o entitate abstractă, cimentată prin acte de voinţă şi ca o expresie înaltă a datoriei. Că interpretarea, curioasă prin fondul ei, ce o dăm aici raportului dintre individ şi naţiune, corespunde duhului protestant, se poate arăta cu un mic înconjur, recurgând la exemplul concepţiei kantiene despre „caracter". Exemplul pare puţin cam lăturalnic şi sărit din şirul ideilor, el e totuşi îmbucurător declar şi o foarte explicită mărturie pentru cele susţinute mai sus. Kant punea, precum se ştie, pe ideea de „libertate" un accent de înaltă vigoare metafizică. Cititorii iniţiaţi puţin în istoria doctrinelor filozofice ştiu că pentru Kant „libertatea" devenea formula supremă a lumii numenale. Or, Kant s-a lansat la un moment dat, în speculaţiile sale etico-metafizice, până la afirmaţia „poantă" că omul e oarecum răspunzător şi pentru „caracterul" său. Lui Kant, caracterul însuşi i se părea deci rezultatul unei alegeri, al unui act de hotărâre, de optare, de libertate numenală. Teza lui Kant, oricât de nouă şi de neaşteptată, oricât de contingentă faţă de dogmatica protestantă, este totuşi foarte protestantă prin spiritul ei. Or, dacă în atmosfera protestantă a putut să apară o asemenea concepţie despre raportul dintre individ şi caracterul său, avem dreptul să credem că ne găsim cu totul pe linia psihologiei protestante, interpretând în sensul arătat mai sus şi raportul dintre individ şi naţiune.

Pentru catolicism, naţiunea este aşadar o realitate în cazul cel mai bun tolerată, tolerată atât timp cât ea nu pune piedici spiritului său organizator şi imperialist; altfel proscrisă sau pusă la index. Pentru protestantism, naţiunea e obiectul unei optări mortale, o formă abstractă, care circumscrie o convergenţă problematică a libertăţilor individuale. Pentru ortodoxism naţiunea e un organism, şi ca atare afirmată cu accentul de care se bucură în atmosfera ortodoxă toate categoriile organicului.

Forme de graiuri. Ne-am pus de multe ori întrebarea: cum se face că limba românească, vorbită de poporul nostru pe întreg teritoriul ţării, e relativ atât de unitară în comparaţie cu limbile romanice şi germanice, diferenţiate la rândul lor în atâtea dialecte? În Elveţia germană graiul local prezintă diferenţe dialectale cu totul izbitoare chiar de la un sat la altul, ca să nu vorbim despre deosebirile, alcătuind adevărate bariere de la canton la canton, în Italia un ligurian nu se va înţelege cu un napolitan, decât poate prin semne fizionomice şi prin gesturi ca surdomuţii. Situaţia e, sub unghiul unităţii, aproape tot aşa de precară şi în Germania şi în genere pretutindeni în apus, sau în nordul scandinav. Comparativ limba românească populară e aproape un model de unitate, aceasta mai ales dacă se ţine seama de hotarele vaste ale poporului românesc. În adevăr, unitatea limbii noastre e o problemă.

Cum explicăm acest acord de grai răspândit pe un teritoriu cercual cu diametrul de opt sute de kilometri? Dacă dovezile istorice şi raţionale ale continuităţii poporului românesc pe teritoriul său n-ar fi atât de fireşti şi de vădite cum sunt, s-ar putea găsi foarte lesne o explicaţie; unitatea graiului românesc s-ar lămuri atunci de pildă prin ipoteza tinereţii. După o asemenea ipoteză ar trebui să presupunem că graiul românesc ar avea o vârstă neasemănat mai mică decât cele apusene, şi că ar fi ţâşnit expansiv

dintr-un focar strâns şi la o dată relativ recentă. Dar ipoteza expansiunii relativ recente a graiului românesc e sub toate punctele de vedere artificială şi neistorică. Cele mai vechi date istorice absolut sigure si de nimeni contestate despre prezența poporului românesc pe aproximativ întreg actualul său teritoriu ne vin tocmai de acum opt sute de ani. Opt sute de ani sunt însă un răstimp suficient pentru a încuviința el însuşi diferențieri dialectale cu totul de alte proporţii decât cele ce au avut loc. Aceste diferențieri nu s-au produs, totuşi ar fi avut răgazul să se producă în tihnă. Prin aceasta se face însă cu totul inutilă ipoteza expansiunii relativ recente pentru explicarea unității graiului nostru. De altă parte, argumentele filologice vorbesc pentru vechimea limbii româneşti, care nu e deloc mai tânără decât surorile ei romanice. Astfel stând lucrurile, rămâne în picioare întrebarea: de ce limba românească s-a păstrat atât de unitară, câtă vreme celelalte limbi romanice şi germanice, de aceeaşi vechime şi de aceeaşi răspândire, s-au diferențiat aşa de mult în dialecte?

A existat poate pe teritoriul românesc o circulație umană mai vie, care a retardat diferențierea? S-au emis şi asemenea păreri. Ipoteza însă e simplistă şi nu rezistă experienței istorice. Ce țară a fost un mai agitat mediu de circulație decât Italia? Or Italia alcătuieşte un adevărat bâlci de dialecte. Pentru lămurirea unității graiului românesc va trebui deci să recurgem termeni de altă natură. Problema trebuie plasată cu totul în alt cadru. Vom remarca mai întâi că româneasca populară excelează ca unitate numai față de limbile romanice şi germanice. Unitatea graiului românesc îşi găseşte foarte concludente analogii printre limbile slave şi sud-est-europene. În genere, popoarele ortodoxe, rus, ucrainean, sârbesc, grec prezintă st grandios fenomen al unei relative unități lingvistice. Cu aceasta, problema îşi lărgeşte considerabil talpa. Toată situația se lămureşte poate prin orientarea stilistică a vieții şi a duhului, cu totul alta în apus decât în răsăritul european. Dintru început, catolicismul apusean, legat cum a fost şi cum va fi de limba sacrală, s-a dezinteresat de limba vie a popoarelor tinere. Astfel limbile vii au putut creşte fără control spiritual superior, după legea lor imanentă. Limbile vii populare au avut libertatea de a se dezvolta, într-un asemenea mediu spiritual, potrivit tendințelor lor inerente, locale. Catolicismul, fixându-se asupra unei limbi sacrale moarte, n-a înfrânat ramificarea şi n-a pus nici un fel de piedici acestei evoluții, care în chip normal duce încetul cu încetul la diferențierea dialectală, e un aspect al problemei. Alt aspect e următorul: în regiuni germane, sau de infiltrații germane, adică mai mult sau mai puțin în tot apusul, puterea de inițiativă, libera şi individuală, a fost sub toate unghiurile afirmată cu extremă energie, întotdeauna, nu numai din timpul Reformei încoace, în aceste regiuni „individualizarea", în orice domeniu, are o precădere asupra conformismului. Atmosfera de inițiativă şi de libertate individuală şi neconformistă, revărsată asupra Europei din focare germanice; a favorizat nespus diferențierea dialectală. Popoarele din răsăritul european nu sunt deloc orientate spre inițiativa individuală şi spre categoriile libertății, ci spre lumea organicului. Cu aceasta se creează în răsărit o atmosferă particulară, în care multe lucruri sunt altfel văzute si tratate decât în apus. între altele şi limba. Limba aci, în răsărit, nu e privită ca un simplu material disponibil, asupra căruia să se poată aplica inițiativa individuală; aci limba e privită ca lin organism viu şi supraindividual, ca un organism mai larg în care irisul se integrează cu firească evlavie. Atitudinea de evlavie a insului față de grai permite de fapt o dezvoltare a limbii ca organism vast şi relativ unitar, după legea ei anonimă, dar nu după îndrumări şi capricii individuale. Respectul înnăscut al răsăriteanului față de grai, privit ca un fapt organic, care-i depăşeşte drepturile de inițiativă, a împiedicat o diferențiere dialectală prea violentă. Abaterile individuale stau în răsăritul nostru sub controlul firesc al unei puteri anonime; ele sunt „păcate" care nu se pot consuma în slobozenie ca în apus. Unitatea limbii româneşti nu e deci o problemă filologică, nici politică, ci o problemă foarte adâncă, de filozofie a culturii şi de filozofie a stilurilor de viață. Interesant e şi un alt aspect lingvistic al modului apusean şi al modului răsăritean. Ne referim la fenomenul producerii limbilor literare. Limba literară italiană sau cea germană se datoresc, precum se ştie, unor puternice inițiative individuale, care s-au impus pe urmă, grație unor strălucite conjuncturi politice şi culturale. Odată lansate ca atare, aceste limbi literare devin aproape un fel de instituții de stat; ele dobândesc forme cristalice, fără prea mult contact cu formele dialectale şi populare. Limba literară în apus nu prea încuviințează un spor de vocabular sau înnoiri de origine populară. Inovația creatoare trece în limbile literare apusene cu totul asupra personalității de cultură, şi orice înnoire se face pe temeiul limbii literare însăşi. Cu totul altfel e situația la noi în răsărit. Aci limbile literare s-au născut încetul cu încetul din graiurile populare şi-şi păstrează necurmat legătura cu această matcă. Aci limbile literare

cresc necontenit ca nişte organisme, fiind şi astăzi alimentate din izvoare populare, între limbă literară şi grai popular se va păstra aci totdeauna un fel de osmoză organică. Nu fiindcă limbile literare ar fi mai puțin „gata" decât în apus, ci fiindcă acesta e duhul stilistic al locului. Când limba literară românească a simțit nevoia unor inovații, s-au făcut cunoscutele nenorocite încercări ale unui Cipariu sau Arune Pumnul, respectabile desigur ca putere constructivă, dar refuzate de poporul românesc ca „inorganice". Iată un lucru care astăzi ni se pare natural, deşi el devine „natural" numai dacă ținem seama de împrejurarea că răsăritul este, prin stilul vieții sale sufleteşti, hotărât orientat spre organic, în altă ambianță spirituală acelaşi fenomen ar avea desigur şanse de reuşită. La unguri a izbutit şi s-a impus experimentul Kazinczy. Să nu uităm de asemenea că o încercare ,de natură similară, cu totul savantă, a reuşit de pildă în Norvegia. Ivar Aasen a creat la 1853 p limbă artificială, „norvegianizată" (Landsmal), acceptată de o seamă de mari scriitori şi care astăzi e una din cele două limbi literare ale țării.

Diferențe sub unghiul cultura. Consecvent categoriilor îndrăgite şi înălțate la rang polar, spiritul catolic, spiritul protestant şi spiritul ortodox au fost prielnice, flecare pentru sine şi din partea sa, altul gen de „cultură". Catolicismul a favorizat creația culturală care presupune un front creator masiv şi organizat în sens unic. Catolicismului îi revine îndeosebi paternitatea culturii „monumentale", aşa cum aceasta ne apare în toate întruchipările superdimensionale ale romanicului, goticului, barocului, întruchipări de mari energii, sistematic coordonate şi ierarhic puse în slujba aceluiaşi gând. Epoci întregi ale istoriei europene poartă această semnătură şi pecete catolică. Atmosfera protestantă a priit în genere mai mult marii creații individuale, care se distinge prin semnele unei izbitoare originalități. Ea favorizează personalitatea ca atare (Kant şi Goethe sunt fără îndoială cele mai înalte culmi atinse). Atmosfera ortodoxă, cu accentul pe tot ce e organic, a fost favorabilă mai vârtos creației de naturală spontaneitate, anonimă, populară, folclorică. Cele mai înalte, cele mai complexe şi mai felurite culturi populare din Europa aparțin după părerea noastră popoarelor ortodoxe. Catolicismul, cu duhul său de disciplină canonică, s-a impus popoarelor substituindu-se în mare parte spontaneității lor native. Catolicismul canalizează energiile sugrumând jocul liber al imaginației populare şi îngăduind, fără protest, doar producția legendei cu subiect miraculos. Imaginația populară catolică este insistent îndrumată într-o alvie canonică. ,Evanghelicismul la rândul său, cu ştiutele sale înclinări raționaliste şi de exaltare a practicității, a avut darul de a steriliza în mare grad puterea creatoare populară. Cultura populară este în apus sau enervant canonică, sau foarte seacă, în asemănare cu cultura populară din răsăritul european. În Elveția, unde am petrecut câțiva ani, am avut spre mirarea noastră adesea prilejul, în discuții cu germaniştii sau romaniştii de acolo, să constatăm că apusul a pierdut aproape cu totul însăşi, noțiunea de „cultură populară". Ştiința înclină acolo să reducă orice produs şi fenomen cultural la creația individuală. Filologi de neconstatată reputație sunt cai totul străini de ceea ce înseamnă cu adevărat o poezie populară 1.

Vigoarea, baladei, frăgezimea cântecului, adâncimea prăpăstioasă a proverbului, bogăția şi finețea artei populare, proprii sud-estului european, sunt privite acolo ca fapte de necrezut. Elvețienii puşi în fața unor tălmăciri a Mioriței,

1. De altfel şi o colecție faimoasă ca Des Knoben Wunderhom conține după părerea noastră o mulțime de poezii care n-au deloc stil popular. Acestea sunt mai curând simple poezii de autori necunoscuți.

Faptul că s-a făcut confuzie între poezia simplu anonimă şi poezia populară e încă o dovadă în ce măsură apusul a pierdut noțiunea poeziei populare.

a lui Toma Alimoş şi a Meşterului Manole, sau a unor cântece din Maramureş sau de pe Târnave, s-au transfigurat de o emoție ca în pragul unui miracol. După ani de şedere în țara alpină, am avut întâia oară norocul de a auzi pe elvețieni vorbind în superlative. Şi acest sentiment de admirație ne-a fost dat să-l recoltăm cu arta populară românească nu o dată, ci la fiecare pas. Am înțeles atunci întâia oară satisfacția luminoasă pe care a stârnit-o în sufletul unui Goethe poezia populară sârbească 1.

Şi când te gândeşti că lui Goethe poate că nici nu i-a fost dat măcar să cunoască acea poezie sub aspectele ei cele mai prețioase! - Or toată această imens de bogată şi de valoroasă cultură populară nu ar fi putut spori şi nu s-ar fi putut păstra dacă nu ar fi fost ocrotită de-atmosfera duhului ortodox, care se închină până la pământ în fața oricărei valori „organice". Catolicismul şi protestantismul au fost priel-

nice dezvoltării cetăţii şi a oraşului, ortodoxia a avantajat mai ales dezvoltarea satului. Satele în apus sunt în genere oraşe în miniatură, iar aşa-zisa cultură populară :este acolo cel mai adesea de origine urbană.

Satele sunt în apus un fel de magazii de haine vechi şi de forme căzute în desuetudine, de obârşie orăşenească. Oraşele din răsăritul ortodox au fost — cel puţin înainte de invazia civilizaţiei — nişte simple sate hipertrofiate. Iar satul a rămas aci permanent creator, chiar şi atunci când peste el s-au aşternut puternice influenţe străine.

Misionarism, prozelitism, magie. Catolicismul, constituindu-se ca stat al lui Dumnezeu pe pământ, a manifestat dintru început o vădită voinţă de expansiune imperialistă. Misionarii îşi atribuie menirea şi sarcina de a cuceri cu toate mijloacele pe care le oferă argumentul .strălucitor şi faptele bune, ameninţarea cu iadul şi făgăduiala fericirii eterne, noi cetăţeni pentru biserică. Scopul misionarului este tocmai acesta: de a captura conştiinţele, iar mijloacele aplicate sunt cântărite şi calculate cu totul în vederea scopului. Nu s-a formulat oare tocmai dintr-un hiperzel misionarist şi prozelitist o întreagă filozofie despre mijloacele sanctificate prin scopul urmărit? Prozelitism, cu acelaşi zel, dar cu mai puţin calcul, se face desigur şi în cadru evanghelicist, dar aci individul de cucerit nu este un simplu „obiect", ci un „subiect"; aci aderările

1. Goethe a tradus în anul 1775 Cântecul de jale despre nobila soţie a lui Assan Aga din „morlacă", după o tălmăcire apărută în Călătoria dalmatică a abatelui Fortis. Interesul lui Goethe faţă de poezia sârbească sporeşte în 1815 când Vuk Stefanovici îi trimite traducerile în limba germană ale poeziilor populare adunate de el.

se culeg cu un înconjur prin conştiinţa liberă a persoanei căreia i se adresează apelul omului i se dă prilejul să delibereze, să se convingă, să hotărască el singur în luptă cu sine singur. Evanghelicul se găseşte de altfel foarte ades el însuşi în permanentă stare de căutare, el schiţează un veşnic efort în goană după doctrina pură, şi când i se pare că o posedă, încearcă, dintr-un secret impuls al datoriei, să convingă şi pe celălalt de adevărul aflat. Ortodoxia nu face prozelitism, în orice caz nu metodic. Siluirea organizată şi apelul prea stăruitor la conştiinţa insului îi repugnă deopotrivă. Ortodoxia se mulţumeşte să creeze în jurul ei o atmosferă care se comunică sugestiv. Şi dacă se întâmplă uneori ca ortodoxia să se răspândească, acest proces se petrece organic încetul cu încetul, sub puterea magiei ei inerente. Amvonul e la catolici un fel de tribună militantă, la protestanţi amvonul răspunde unei necesităţi pedagogice, el devine catedră, de unde se pune la încercare disponibilitatea auditorului, gata de a ceda oricărei exegeze mai raţionale decât cele de mai înainte. În ortodoxie amvonul nu e decât o anexă a ritualului. De pe amvon se îngăduie părintelui un sfat sau un îndemn familiar. Cuvântul lui nu vrea să fie decât sământă aruncată în suflete. De încolţirea şi creşterea seminţei nu se simte el chemat să se îngrijească, asta e treaba Domnului. Ortodoxia cu alte cuvinte e primitor deschisă celui care vrea să intre, ea e bucuroasă de oaspeţi, dar nu militează, nici nu stăruie să înduplece sau să convingă cu dialectică de gesturi mari. Ortodoxia a adoptat, poate fără a-şi da bine seama de aceasta, părerea că credinţa trebuie să crească în om ca o floare şi să prindă prin puterea ei proprie, ca un descântec. Credinţa nu trebuie impusă cu ispita unor străluciri exterioare, sau cu forţa argumentului, nici moşită ca un făt neisprăvit. Ea se naşte de la sine. Destinul ei e de creştere ca al plantei sământă aruncată nu trebuie desfăcută cu cuţitul ca să încolţească şi nici conjurată cu silogisme ca să prindă rădăcini, în cadru catolic şi protestant, trecerile, convertirile, părăsirile, individuale şi colective, sunt la ordinea zilei. Aceasta ni se pare de altfel un fapt dare se înţelege de la sine într-o zonă atât de militantă sau atât de pedagogică. Protestantul, mai cu seamă când şi-a pierdut puţin busola, colindă de la o doctrină la alta şi, cuprins de un adevărat nomadism al salvării, bate în maniac cutreier la uşile tuturor sectelor. Catolicul e neapărat mult mai fixat în chingile organizaţiei, fiind supus din partea pater-ului, sau a comunităţii, unui sever control. Catolicul e îndeobşte astfel educat încât credinţa să-i fie permanent trează: adică în orice clipă gata de atac, gata de defensivă. Catolicul duce pe plan spiritual o viaţă de tabără şi nu cântă un cocoş fără ca el să nu-şi aducă aminte de trădarea lui Petru. Catolicului îi este, cu alte cuvinte, mult mai evadarea decât protestantului, căruia exodul dintr-o comunitate i se înlesneşte pe toate căile. Totuşi ispitele de evadare există testul de numeroase şi pentru catolic, fiindcă încadrarea lui se întâmplă să fie de multe ori prea exterioară. Şi apoi orice catolic, fiind din principiu militant al credinţei, se aşează

singur împrejurări care-l expun la treceri. Cel ce pentru o idee ia totdeauna asupra sa riscul de a fi el însuşi cucerit de ideea contrară. Ortodoxul e organic înrădăcinat în credinţa sa; masa credincioşilor e în ortodoxie de o impresionantă stabilitate într-un grad mult mai mare decât catolicul şi evanghelicul, ortodoxul e creştin prin structura sa subconştientă, şi toată creşterea i se face de altfel în acest sens. În ortodoxie se cultivă instinctiv subconştientul uman în spirit creştin. Catolicismul şi protestantismul, dimpotrivă, caută să menţină tocmai conştiinţa creştină într-o stare de cât mai acută luciditate. Nicăieri creştinismul n-a avansat atât de mult până în zone subconştiente ca în masele ortodoxe, de aceea ortodoxul reuşeşte să fie creştin în sens mai organic decât catolicul sau evanghelicul, în ortodoxie nu se acceptă inovaţii decât după ce sunt supuse unui criteriu instinctiv de selecţie, sau inovaţii care se potrivesc cu organicitatea sa deja constituită. Pentru ilustrare s-ar putea aminti de exemplu încercările insistente şi fără de noroc din secolul al XVI-lea ale Reformei din Ardeal de a cuceri preoţimea şi ţărănimea românească. Poporului românesc i-au surâs desigur diverse avantaje sociale şi economice, totuşi românii ortodocşi s-au împotrivit chemării. Singurul lucru încuviinţat primitor, ca rezultat al invitaţiilor prereformatoare şi reformatoare, a fost introducerea, ca la un obştesc semnal, a limbii româneşti în biserica ortodoxă, în locul slavonei sacre, care s-a menţinut atâta timp doar prin puterea tradiţiei. Ce uimitoare putere de selecţie organică, faţă de valvârtejul ideilor inovatoare din acel tulburător veac al istoriei ardelene! Vreo două veacuri mai târziu asistăm tot în istoria Ardealului la luptele satelor româneşti — cele mai eroice lupte dintotdeauna ale românismului pe plan spiritual — împotriva tendinţelor de catolicizare. Acolo unde, prin presiune sau ademeniri, prin vărsări de sânge, asupriri şi teroare, situaţia a devenit intenabilă, românii au închinat steagul, acceptând catolicismul. Dar în ce formă? În realitate românii nu au putut fi nici atunci, nici mai târziu, înduplecaţi sau siliţi să jertfească nimic, dar absolut nimic, din toată tradiţia, atmosfera şi organicismul ortodox. Ei au transplantat de fapt toată această substanţă ortodoxă în1 sânul catolicismului, unde ea stăruie încă şi astăzi ca un corp înghiţit, dar neasimilat. Concesia ce o făceau românii- prin recunoaşterea primatului papal şi a celor câtorva puncte dogmatice, sărmane formule de nimenea înţelese, nu altera prin nimic esenţa spiritualităţii ortodoxe a celor-ce s-au închinat unirii cu Roma. Imperialismul catolic a înţeles si el că aci nu se poate aştepta la un triumf integral şi a renunţat de a-l mai căuta. Nu românii au cedat în fond, ci catolicismul a venit la ei, relaxându-şi propriul stil.

Concepţii despre salvare. Ca orice creştin, catolicul e preocupat de problema salvării sufleteşti. Această salvare e însă pentru mentalitatea catolică un dar, de care individul beneficiază ca de un reflex al triumfului bisericii. Pentru catolic triumful bisericii, ca stat a lui Dumnezeu, are o întâietate faţă de oricare altă problemă, o prioritate nediscutată asupra oricărui alt interes. Catolicul a crezut nu o dată că triumful bisericii trebuie obţinut, în orice chip, forţat chiar, mai mult, forţat cu orice mijloace, care niciodată nu pot să fie atât de rele ca să nu poată fi răscumpărate prin măreţia scopului. Această îndrumare stăruitoare a energiilor umane spre triumf poate să fie adesea încoronată de succes, ea are însă dezavantajul că instalează în conştiinţa individuală orientări care prea adesea iau în răspăr pornirile fireşti ale conştiinţei morale.

Pentru a justifica orientarea necondiţionată spre triumful bisericii, spiritul catolic e osândit să devină uneori reprobabil formalist şi prea adesea penibil cazuistic. Prioritatea acestei probleme şi a acestui interes faţă de oricare alte probleme sau alte interese creează în catolicism o constelaţie nefavorabilă problemei salvării. Salvarea nu mai e privită în ea însăşi şi pentru -ea însăşi, ci în lumina de reflex plină de impurităţi a aşa-zisei probleme centrale. Prin cunoscuta maximă catolică: „în afară de biserică nu este salvare", nu se urmăreşte de fapt altceva decât angajarea individului, cu toate energiile sale, în tehnica unui triumf care tinde să-şi mărească la fiecare pas volumul în ce situaţie se găseşte protestantul faţă de aceeaşi problemă a salvării? Ştim că protestantul e mai presus de toate mândru de libertatea sa. În consecinţă protestantul va crede că o salvare efectivă nu poate să fie decât aceea care e pregătită în libertate. Protestantul adânceşte fără îndoială enorm această problemă, dar ei o adânceşte uneori până dincolo de flexibilitatea ei inerentă. Reversul medaliei pentru viaţa sufletească a protestantului este sentimentul unei cumplit de tragice singurătăţi. Protestantul pune problema în termeni de înaltă tensiune, dar el îngreunează voit soluţia. Vidul tot mai larg dintre problemă şi soluţie e umplut de spasmul şi de crisparea religioasă. Unui ortodox preocuparea excesivă a protestantului de propria salvare i se pare destul de penibilă şi în fond cam egocentrică. Ce liniştitoare şi plină de posibilităţi de destindere este,

față de modul protestant, poziția ortodoxă. Călugărul atonit e preocupat de salvarea sa numai în măsura, în care aceasta are semnificația mai largă a unei salvări a „unității totului". Căci întocmai cum ortodoxul se simte vinovat pentru faptele fiecăruia, întocmai cum păcatele fiecăruia se resfrâng asupra tuturor, tot aşa salvarea fiecăruia ridică, după credința ortodoxă, nivelul totului. Această concepție nu e cu putință decât pe temeiul supoziției că omenirea e un vast organism, de o structură interioară plină de magice corelațiuni. Diferențe de tipuri Catolicul realizat ca atare în viața particulară şi socială, îndeosebi preotul, reprezintă un tip uman stilat. Stilarea este efectul unui îndelungat proces formativ. Stilarea înseamnă aci asimilarea unor forme, oarecum dinafară spre înăuntru. Formele sunt impuse individului din partea organizației şi pentru a fi semnele vizibile ale acesteia, în lumea catolică formele circulă ca nişte existențe de sine stătătoare, de multe ori fără de a corespunde câtuşi de puțin unui fond uman adecvat. Formele sunt acceptate ca valori în sine, fiindcă ele reprezintă grandoarea bisericii. Catolicul ține mult la aspectul stilat, al său personal şi al faptelor sale. Şi aceasta pentru mai marea glorie a bisericii. Pastorul protestant, de un etos dramatizat, e dezbărat de price forme goale, în genere, el e mai colțuros, fiindcă în fiecare zi el se simte dator să se înalțe printr-un nou efort. Pastorul se simte un viu exemplu pedagogic, un fel de întrupare după necesități locale a imperativului categoric. De la el trebuie să purceadă, grație exemplului dat, o severizare religioasă a datoriei sociale, a profesiunii şi a vocațiunii. Preotul ortodox realizează în genere mult mai puțin decât preotul catolic sau pastorul tipul vieții sale spirituale (de ce? — e o chestiune, cu care nu ne vom ocupa aici). Tipul de viață spirituală ortodoxă cel mai realizat îl presimțim, rar, dar totuşi existent, printre călugări. Pe aceşti călugări nu-i ştim numai din romanele dostoievskiene, ci-i ştim tot aşa din descrierile unor călători străini la Muntele Athos, iar vreo câțiva am întâlnit în cursul anilor şi aievea. Unii dintre aceştia au stat, robindu-se întru privațiuni şi dezrobindu-se în reculegeri, un deceniu, său mai mult, în peşterile de pe Sfântul Munte. Aceste exemplare umane, care prin evlavia lor participă la purități stelare, dar care prin umilința lor nefățarnică s-ar face mai bucuros una cu pământul, ne-au dăruit o icoană neuitată, apropiindu-se de ceea ce ar putea să fie nu .numai călugărul, ci şi preotul ortodox, înfățişarea lor exterioară, dezolantă de multe ori, vorbeşte desigur împotriva acestui tip de viață; (dar au aceşti călugări o linişte interioară de necrezut, o transparență a vieții sufleteşti şi o lumină care le străbate toată făptura şi care se comunică, fără putință de împotrivire, mediului înconjurător. Credința lor a devenit cu adevărat substanță organică. Credința lor străbate dinăuntru în afară, nu năvalnică, lucidă, sau întovărăşită de reflexe militante, ci simplă şi firească, însoțită de nu ştii ce aromă de adâncă viață subconştientă. Faptele unui asemenea om se desprind de la sine din lumina lăuntrică, ele nu sunt susținute de scopuri care să le depăşească, nici precedate de problematizări care să le dea un aspect singular şi prăpăstios. Faptele, necăutate ca atare, par a fi crescut înăuntru, şi când se ivesc, ele cad, ca nişte fructe coapte, neînconjurate nici de ideea unui triumf al bisericii, şi nici măcar de ideea de a da un exemplu. Nu omul, ca individ conştient, e autorul faptelor, ci faptele se săvârşesc prin el, pornind din substraturi organice fără de nume. Duhul ortodox este, în aceste exemplare rare, nu o doctrină, ci un fel de a fi, o existență organică, o existență profundă ca atare. Păşind în aura unui asemenea exemplar uman, ți se comunică o atmosferă spirituală, care s-a făcut carne şi trup.

În cadrul catolic se formează, grație spiritului ce-l caracterizează, oameni reprezentativi şi de mare stil. Atmosfera protestantă e prielnică apariției şi cultivării unor mari individualități. Ortodoxia favorizează, mai mult decât catolicismul şi protestantismul, o existență spiritual-organică, profundă ca atare, profundă în ea însăşi, iar nu prin doctrina ei, care de altfel niciodată nu intervine ostentativ în configurarea omului ortodox.

Orgă, şcoală, descântec. — Biserica, în sens de clădire destinată ritualului, este la catolici un spațiu unde statul divin trebuie să devină vizibil. Ritualul va fi retoric, teatral, de gesturi mari; totul e regizat în vederea unui scop precis. Credincioşii sunt ținuți la distanță, în atitudini stilate, despărțiți de ritual prin limba sacrală şi prin cântecul metalic-mecanic al orgii, care copleşeşte suveran cântecul omului. Bisericii i se atribuie o existență formală dincolo de om. Prin toate aspectele ei, biserica e menită să se înalțe autoritară dincolo de comunitate. Biserica la protestanți e un fel de şcoală pentru adulți, unde oamenii vin să învețe, să găsească soluții îndoielilor şi să interpreteze cu tot mai mare virtuozitate texte biblice. Biserica ortodoxă, mai înainte de orice un spațiu ritual, vrea să' comunice credincioşilor o existență mai adâncă, printr-un magic sugestiv apel la viața subconştientă. Procesul de contaminare se petrece într-un chip firesc într-o atmosferă de familiaritate şi de cântec uman, care prin ritmul şi

monotonia sa pare mai mult un descântec decât un cântec.

Între sărbătorile creştine ale anului, cea mai caracteristic ortodoxă e aceea a învierii. S-a remarcat din partea multor autori, că Pastile nu se serbează nicăieri cu aceeaşi lăuntrică bucurie şi strălucire ca la ortodocşi. Să fie oare aceasta tocmai din pricină că la Paşti se serbează triumful vieții organice asupra morții?

Duhul ortodox şi-a ales din vremelnicie categoriile „organicului". Ele reprezintă lotul privilegiat şi ca. un al doilea pol al spiritualității. Categoriile acestea, ale organicului, nu sunt numai îmbrățişate cu preferință, ci sunt oarecum asimilate în rang cu transcendentul, în afară de aceasta ele ni se înfățişează şi ca un model suveran, potrivit căruia spiritul ortodox înclină să imagineze şi alte realități, de exemplu realitățile de natură psihologică, social-religioasă, sau chiar cosmică. Această orientare spre organic determină în mare parte însuşi stilul vieții şi al spiritualității ortodoxe. Rolul acesta stilistic, pe care în ortodoxie îl atribuim organicului, revine în viața catolică „autorității sacral-etatiste şi categoriilor ei adiacente. La fel orientarea permanentă spre categoriile libertății sau spre realitățile care fac posibilă libertatea determină esențial stilul vieții protestante.

TRANSCENDENTUL CARE COBOARĂ

Urmează să vorbim numaidecât despre celălalt pol al spiritualităților creştine, sau mai precis despre atitudinea spiritului creştin față de „transcendență". Transcendentul nu e conceput pretutindeni şi în toate timpurile în acelaşi fel, deşi formularea lui sub unghi dogmatic nu diferă esențial. Ramificările spiritului creştin nu se fac însă numai pe temeiuri „dogmatice". Ele pot avea şi temeiuri „stilistice", în adevăr în atitudinea omului față de transcendență intervine o determinantă de caracter stilistic, care produce o remarcabilă diferențiere de viziuni. Această determinantă, limitată de obicei la o anume regiune sau la o anume epocă, e în multe privințe mai decisivă decât o metafizică precizată. Ea e un agent veşnic prezent, de efecte incomensurabile: ea face cât o metafizică vie, latentă, care se exprimă involuntar, dar de neînlăturat, în creațiuni umane ținând de domenii foarte diferite. Sub unghiul acestei determinante sau, dacă voiți, sub unghiul acestei metafizici latente am voi să ne ocupăm de o operă de artă căreia nimenea nu-i va refuza titlul de glorie de care se bucură, şi care întâmplător, sau prin destin geografic şi istoric, a avut şi un rol nu lipsit de seninătate în trecutul nostru românesc.

Ne propunem să încercăm o pătrundere în sensul ascuns al construcției de splendidă faimă a Agiei Sofia. La această încercare ispititoare prin ea însăşi ne îndeamnă şi faptul că interpretările date până acum sensului ce-l bănuiam, ni se par cu totul insuficiente, sau cel puțin piezişe şi uneori lăturalnice.

Să mărginim considerațiile noastre la trei dintre stilurile de arhitectură creştină: la cel roman-basilican, la cel gotic şi la cel bizantin. Tâlcul ascuns al oricăruia dintre aceste moduri arhitecturale poate fi interpretat deopotrivă pe un plan metafizic. Ce sentiment în raport cu transcendenta sau ce atitudine metafizică implică aceste stiluri, mai ales în concretizarea lor monumentală a clădirilor bisericeşti? Căutând să determinăm sensul metafizic al unor forme arhitectonice, nu e de mirat că ne oprim la exemplul arhitecturii bisericeşti. Arhitectura bisericească este, precum îndeobşte se ştie, sub aspectul necesităților pur vitale ale omului, mai mult decât alte arhitecturi, un domeniu al dezinteresatului şi gratuitului. Neatinsă decât prea puțin de interese practice, arhitectura bisericească creşte cu adevărat liber pe pământul omenirii, neascultând decât de porunca după care arta se cere a fi expresie concretă a unui anume spirit țâşnit în om. Arhitectura bisericească ilustrează aproape desăvârşit arta în care materia se reduce oarecum la posibilitățile ei exclusiv spirituale. Simpla casă ori cetate, construcții de natură mai contingență, sunt determinate, în forma şi în articulația lor, de largi concesii făcute instinctelor de conservare ale omului. Dar să trecem la întrebarea ce ne-am pus-o. Care sunt metafizicile latente implicate de stilurile arhitecturale în chestiune?

Bazilica romană se caracterizează prin forme severe. Esențiale îi sunt îndeosebi oblongul, pătratul. De remarcat la bazilica romană e mai ales împrejurarea că plafonul greu şi drept, ca o lespede, respinge privirea, tăind ochiului orice încercare de evadare în sus, în transcendență. Interesul privitorului e cu insistență palpabilă îndreptat nu în sus, ci înainte spre altar. Coloanele masive, liniar rânduite, puternic proptite pe pământ, austere şi simple, sunt încremenite parcă în pelerinaj spre locul destinat slujbei preoțeşti. Bazilica romană, de cea mai veche obârşie, are deci drept centru, spre care converg toate

elementele structive, însuşi altarul, în faţa căruia oficiază preotul (Paul Brandt, Sehen u. Erkennen). Arhitectura aceasta articulează în spaţiu ideea magică a actului ritual. Bazilica romană nu exprimă de-a dreptul o transcendenţă, ci ideea de slujbă închinată unei transcendenţe, care nu e de faţă, dar care poate fi silită să se prezinte, în chip de miracol, prin puterea actului magic-ritual al preotului în faţa altarului. Bazilica romană se găseşte în marginea transcendenţei. Bazilica romană e astfel construită încât să îndrepte în primul rând atenţia asupra funcţiei excepţionale a altarului şi a preotului, cărora spiritul religios roman le conferă supremul rol în viaţa omului 1.

Pentru preîntâmpinarea oricărei confuzii precizăm că vorbind despre bazilica „romană" ne gândim de exemplu la biserica S. Paolo fuori le Mura de la Roma (clădită de Teodosiu şi Honoriu). Stilul „romanic" de mai târziu, care si-a găsit o splendidă înflorire în anume domuri din Germania, nu-l considerăm în aceeaşi măsură un „fenomen originar", în stilul „romanic" se manifestă tot mai mult năzuinţa „înaltului"; ea se exprimă însă în forme de origine „romană". Stilul romanic e un derivat, în el se anunţă tendinţa „înaltului", care-şi va găsi totuşi expresia cea mai autentică în verticala gotică.

Preotului i se atribuie un rol magic, dar vădit terestru, de severitate organizatoare în slujba unei transcendenţe absente, a cărei prezentare automată, sub aspectul unui miracol insesizabil, e în funcţie tocmai de voinţa rituală a preotului. Pentru sentimentul metafizic al omului roman preotul se substituie, într-un anume înţeles, transcendenţei. Sau mai precis: preotul şi ritualul sunt pentru omul roman un surogat suficient al transcendenţei. Apetitul transcendenţei e pe deplin satisfăcut prin acest surogat. Preotul învestit cu o funcţie supremă în gospodăria cosmică, preotul căruia i s-a dat cea mai mare putere în univers: putinţa de a sili divinitatea să se prezinte (în substanţa sacramentală), reprezintă centrul inalterabil în jurul căruia trebuie, după concepţia romană, să se organizeze viaţa terestră. Această metafizică latentă şi-a găsit expresia arhitectonică în bazilica romană, care subliniază prin modul şi articulaţia ei structivă însemnătatea de nimic egalată a altarului şi a slujbei preoţeşti. De remarcat că aceeaşi metafizică; preocupată nu atât de transcendenţă cât de locţiitorul ei pe pământ, preotul, a dus pe plan social - politic - religios, mai târziu, încetul cu încetul, la severa organizaţie catolică si la formula „cezarismului papal". De altfel stilul arhitectural al bazilicei romane e contemporan cu Sf. Augustin, teologul care consideră biserica drept stat al lui Dumnezeu pe pământ (De civitate Dei).

Cu totul altă semnificaţie metafizică latentă desprindem din modul arhitectural al catedralei gotice. Goticul cu formele sale abstractizate, cu materia sublimată, cu liniile ţâşnite spre cer, cu articulaţia sa spaţială descărnată, cu frenezia verticalului pierdut în infinit, înseamnă înainte de orice un elan spiritual de jos în sus, o transformare a vieţii în sensul transcendenţei, o transfigurare dinamică şi prin efort uman a realităţii. Dinamica. verticală a goticului simbolizează pe omul care realizează în sine cerul prin lăuntrică sublimare. Cel mai autentic fenomen corespunzător goticului pe planul vieţii sufleteşti ni se pare misticismul medieval germanic. Omul gotic are sentimentul posibilităţii de a participa la transcendenţă de jos în sus. El realizează transcendenţa prin lămurirea eului şi prin dematerializare. Misticii germani căutau să se purifice lăuntric şi să se înalţe astfel până la o identificare cu divinitatea. Omul gotic nu se simte numai în marginea transcendenţei ca omul roman,, satisfăcut de un surogat, ci se simte în stare să participe de-a dreptul la ea prin transfigurare interioară sau se simte cel puţin dator să facă această încercare, chiar dacă ar eşua 1.

1. Stilul gotic apare pe la 1150 în formă monumentală în nordul Franţei, de unde s-a răspândit în Europa ca un incendiu. „Formele" gotice au existat însă pe un plan minor mult, foarte mult înainte de acea dată; unele trăsături „gotice" se remarcă uşor de. exemplu în semnele runice ale diverselor seminţii germane; runele ne izbesc adesea prin accentuarea deosebită a verticalei subţiri, descărnate, şi prin utilizarea unghiurilor ascuţite.

Având la dispoziţie aceşti termeni de comparaţie: stilul roman-basilican şi goticul, trecem la obiectul preocupărilor noastre. Pentru interpretarea stilului bizantin ne-am învoit să ne oprim la exemplu) Agiei Sofia. Despre strălucirea primară a catedralei, astăzi anevoie ne mai putem face o icoană întocmai, în construcţia Agiei Sofia masa nu e scheletic subţiată până la simple linii dinamice, ca în gotic, masa posedă totuşi evidente atribute aeriene, în distribuţia spaţială a elementelor structive predomină copleşitor cupola, semicu-polar, bolta, arcurile. Liniile drepte, adică orizontala şi verticala, dobândesc prin aceasta o funcţie mai mult mijlocitoare de tensiuni, rotunjite în ele însele, o funcţie care nu le revine nici în stilul roman-basilican şi nici în gotic. Agia Sofia, ca impresie totală, nu e nici orizontal aşezată pe

pământ, nici perpendicular înălţată spre cer, ea pluteşte oarecum ca o lume în sine, mărginită doar de propriile bolţi. Istoricul bizantin Procop vorbea atât de plastic şi cu fantazie subţire de veac rafinat despre cupola Agiei Sofia. „Ea pare a nu zace pe temei solid, ci parcă, atârnând de cer de o funie de aur, ar acoperi spaţiul" (O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst II, Athenaion Verlag, p. 377). Cuvintele lui Procop s-ar putea spune de fapt despre întreaga biserică. Agia Sofia atârnă în spaţiu, de sus în jos, legată de un fir invizibil de cer. Orizontala şi verticala, cu funcţia lor expresivă, de aşezare sau înălţare, sunt anihilate de bolţi şi arcuri. Orizontala şi verticala câştigă astfel o funcţie aproape secundară în ritmica spaţială a întregului plin de vibraţii şi de armonice tensiuni. Întregul catedralei înfăţişează o lume sieşi suficientă, care nu zace pe nimic, care nu se înalţă spre nimic, care pur şi simplu se arată, se revelează. În adevăr, gândul, de altfel mai mult trăit decât gândit, care s-a precipitat în acest mod de a clădi cuprinde ideea că transcendentul coboară spre a se face palpabil, că o revelaţie de sus în jos e posibilă, că graţia se întrupează din înalt, devenind sensibilă.

Să nu uităm că Agia Sofia a fost clădită într-un timp când creştinătatea era încă necontenit pătrunsă de sentimentul că o revelaţie a transcendentului, că o coborâre pe pământ a Sfântului duh, tocmai s-a întâmplat ori e iminentă. Sinoadele ecumenice, aceste organe ale revelaţiei, erau la ordinea zilei. Trebuie să presupunem că în primele veacuri de creştinism, mai ales după ce a fost recunoscut ca religie de stat, credincioşii au fost copleşitor stăpâniţi tocmai de această convingere-fior că spaţiul terestru poate deveni vas în care să se reverse de sus în jos transcendentul. Zidurile unei biserici nu aveau altă menire decât să închidă şi să conserve între ele un cer revelat. Primele veacuri de cultură bizantină au fost veacuri în care omul trăia într-o atmosferă violent simţită, de permanent posibilă coborâre din înalt a graţiei divine, însăşi structura social-politică a imperiului bizantin poartă pecetea acestui sentiment metafizic, dominant în acea epocă, despre posibilitatea coborârii şi a intervenţiei în temporalitate a transcendentului, în teocraţia bizantină Basileul reprezenta oarecum transcendentul care se arată în toată strălucirea sa triumfătoare. E desigur foarte greu să ne transpunem în acel sentiment al revelaţiei permanent posibile, dar fără să apelăm la existenţa lui, anevoie vom înţelege, în toată structura sa intimă, modul arhitectural al Agiei Sofia. Nu mai departe decât un istoric al artei medievale cum e M. Hauttmann, încercând o exegeză în marginea arhitecturii Agiei Sofia, se vede silit să mărturisească oarecare neputinţă de a-şi interpreta obiectul (Die Kunst desfrtihen Mittelalters, Propiläen Verlag, p. 33). Poate că e cazul să se spună că istoricul european a pierdut înţelegerea pentru sensul arhitecturii bizantine în aceeaşi măsură în care nu se mai poate transpune în sentimentul transcendentului care se arată coborând şi a revelaţiei care ia trup vizibil nu atât prin efort sau voinţă umană, cât din iniţiativa torenţială de sus. Aparenţele de similitudine cu barocul să nu ne înşele. O apropiere între stilul bizantin şi cel baroc e principial imposibilă. Căci barocului îi lipseşte tocmai substratul metafizic despre care vorbim: sentimentul transcendentului care descinde din înalt. De altă parte în baroc se concretizează un sentiment care e cu totul absent în stilul bizantin: frenezia şi voluptatea martirajului în vederea bucuriei şi splendorilor cereşti, sentiment propriu bisericii fanatic-militante a contrareformei.

Transcendentul care coboară ca să se arate, ca să se materializeze, e un gând metafizic pe care-l surprindem de altfel şi în funcţia pe care, în arhitectura bizantină, spre deosebire de cea gotică, o are lumina. Intrând într-o biserică bizantină te impresionează, în obscuritatea spaţiului închis, fâşiile de lumină care ţâşnesc prin ferestrele tăiate la baza cupolei, fâşii de lumină, pe care le poţi tăia cu spada. E aci parcă o lumină neterestră, care se arată invadând de sus în jos lăcaşul, o lumină de o materialitate mai pronunţată decât a luminii omniprezente a zilei. Această material-potenţată lumină zbucnind în fâşii groase ce se întretaie ca nişte drepte cascade e neapărat o parte integrantă a arhitecturii bizantine. Nu e această material-potenţată lumină o simbolică exemplificare a transcendentului care se face vizibil? În bisericile gotice lumina pătrunde numai scăzută şi modificată de colorile vitraliilor, pentru ca să se difuzeze în obscuritatea spaţiului. Luminii vulgare a zilei i se pune în gotic o surdină; ea e trecută printr-un mediu, care o spiritualizează. Faţă de această lumină spiritualizată coloristic, emanaţiile de lumină potenţată, culese ca într-un vas, de o biserică bizantină duc gândul la lumina originară făcută de Dumnezeu cu întâiul său cuvânt. Dacă asemănăm misticismul oriental, bizantin sau al Asiei Minore, chiar în variantele ei necreştine, cu misticismul apusean, gotic-germanic, constatăm o diferenţă care ar putea alcătui un interesant subiect de cercetare. Misticismul oriental e un misticism al luminii. Misterul suprem al cosmosului e cel al luminii. Misticismul apusean e un misticism al întunecosului, misterul e

aci totdeauna un mister al obscurităţii. Omul gotic, spiritualizându-se de jos în sus, are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă; omul bizantin, aşteptând în bisericile sale revelaţia de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini înteţite.

Într-o metafizică latentă se amestecă întotdeauna şi sentimentul raportului posibil între transcendenţă şi lumea concretă. Despre acest raport omul bizantin, omul roman şi omul gotic îşi fac fiecare în parte altă imagine. Omul bizantin are despre raportul dintre transcendenţă şi lumea concretă viziunea sau sentimentul că transcendenţa coboară, de sus în jos, putându-se face vizibilă. Omul gotic are viziunea sau sentimentul că el însuşi se înalţă, de jos în sus, crescând întru transcendenţă. Omul roman e stăpânit mai curând de sentimentul că se găseşte în marginea transcendenţei, şi în consecinţă de sentimentul că nu-i rămâne decât să se organizeze în slujba transcendenţei, oarecum orizontal şi paralel cu ea. Catedralele bizantine, bazilicile romane şi domurile gotice sunt întruchiparea arhitecturală a acestor metafizici divers simţite, după timpuri şi locuri.

Înainte de a dezvolta mai pe larg ideea despre „transcendentul care coboară", să notăm că cele trei stiluri analizate nu se acoperă exact cu cele trei spiritualităţi creştine. Stilul bizantin corespunde desigur cel mai mult spiritualităţii ortodoxe. Ceea ce este roman în spiritualitatea catolică şi-a găsit expresia cea mai fidelă în bazilica romană, dar spiritualitatea catolică a jucat un rol covârşitor şi în procesul de monumentalizare a stilului „romanic", „gotic", „baroc". Protestantismul, nu prea creator în arhitectură, posedă totuşi oarecari afinităţi structurale (subliniem: numai oarecari) cu goticul, de care a fost însă considerabil precedat în timp.

PERSPECTIVA SOFIANICĂ

Consideraţiile de până aci ne dau posibilitatea de a proceda la punerea în lumină, pe un plan mai amplu, a celei mai importante determinante stilistice a ortodoxiei. Termenul ce-l alegem pentru denumirea determinantei e derivat din numele „Sofia", în lumea antică „Sofia" însemna, precum se ştie, „înţelepciune"'. Cu majusculă ea dobândeşte o demnitate puţind să însemne „înţelepciune divină", încărcat cu această semnificaţie termenul circulă mai ales în lumea creştină. „Sofia" e de altfel un nume pe care popoarele ortodoxe l-au dat unei sumedenii de biserici, după exemplul Agiei Sofia de la Constantinopol, Orientarea „sofianică" a ortodoxiei ni s-a revelat în primul rând, pe un plan concret, în arhitectura Agiei Sofia. De astă dată vom ilustra această orientare „sofianică" şi cu alte exemple. De la exemplul concret al Agiei Sofia trecem la unul foarte abstract, care aparţine speculaţiei metafizice. Exemplul nu va fi însă mai puţin revelator pentru orientarea „sofianică" decât arhitectura Agiei Sofia.

Florenski, unul dintre gânditorii contemporani cei mai interesanţi ai ortodoxiei, în acelaşi timp inginer, matematician, poet şi teolog, a emis, din motive pe care nu trebuie neapărat să le expunem aici, ipoteza unei existenţe intermediare între Dumnezeu şi lume. Această ipoteză metafizică destramă câteva fire ale tradiţiei speculative creştine. După Florenski existenţa nu e dualistă, alcătuită din „Dumnezeu" de o parte şi din „lume" de altă parte, ci trialistă. Între Dumnezeu şi lume s-ar intercala o realitate mijlocie, de atribute mixte, care nu au nici avantajul eteric al eternităţii, dar nici calitatea carnală a vremelniciei. Florenski numeşte această realitate dintre hotare: Sfânta Sofia. ca gânditor de închegate convingeri ortodoxe, Florenski îşi întemeiază toată doctrina metafizică despre existenţă şi despre adevăr pe ideea revelată a „Trinităţii". De la această tradiţie dogmatică Florenski nu se abate nici o clipă. El simte însă necesitatea speculativă a unei punţi, a unei treceri, a unei trăsături de unire între Divinitatea trinitară şi lumea ca totalitate a creaturilor.

Această trăsătură de unire e Sofia, şi ea ar juca un rol chiar în tehnica genezei cosmice. Ce semnificaţie are şi de ce definiţii e susceptibilă „Sfânta Sofie"? într-o privinţă ea e ca o a patra ipostază a substanţei divine, o ipostază, ce-i drept, nu egală cu cele trinitare, ci de ordin diminuat1. Iată, după Florenski, câteva aspecte ale Sofiei. 1. Sofia e iubirea ce-o arată Dumnezeu faţă de creatura încă potenţială, faţă de făpturile plănuite, dar încă nerealizate. Ea e iubirea divină devenită ipostază. Prin ea creaturile virtuale îşi dobândesc de fapt existenţa deplină. 2. Sofia, privită din latura creatorilor, este unitatea şi rânduiala acestora, adică înţelepciunea divină manifestată în lume. 3. Sofia poate fi înţeleasă şi ca întâia creatură, care conţine toate creaturile în chip încă nedivizat. Ea e trunchiul încă neramificat al lumii creaturale.

Caracterul uşor abuziv, felul de beteală de prisos al acestor speculaţii, ne transpun parcă din lumea cugetării moderne, naturaliste, dintr-o dată în timpuri neoplatonice sau gnostice, de mare efervescenţă a imaginaţiei. Nu ne gândim să dăm acestei observaţii nici ascuţişul unui reproş, dar nici căldura unei aprobări. E vorba doar de constatarea ca atare a unui aer de familie ce împresoară nişte rude depărtate. Ştim că Florenski se apără cu îndârjire de acuza că ar face gnosticism, cu toate că a face gnosticism nu înseamnă din punct de vedere filozofic neapărat o nerozie. Dar discuţiile sunt inutile şi nu e, deloc recomandabil să fie prelungite. Apropierile şi deosebirile se stabilesc cu îndestulătoare certitudine. Sistemele gnostice, toate fără deosebire, închipuie o adevărată cascadă de existenţe, intercalate între puterea divină şi lumea vremelniciei. Unii gânditori gnostici numesc aceste existenţe intermediare „eoni", iar în alcătuirile vizionare ale câtorva dintre aceşti gânditori figurează chiar un eon cu numele de „Sofia", împrejurarea, de reţinut ca informaţie, nu constituie însă un motiv suficient pentru a socoti pe Florenski un gnostic pur şi simplu. Aceasta cu aut mai puţin, cu cât Florenski se ţine voit departe de toate acele fantasmagorii alegorice cărora li s-a dedat până la autoabandonare imaginaţia mediteraneană. Gnosticismul se caracterizează printr-o fantezie orgiastică, închipuind

1. S-au ocupat şi sf. Părinţii cu „Sofia" ca atribut divin. După Dionisie Areopagitul Sofia nu poate să fie un atribut al Divinităţii, care e concepută mai presus de orice atribute. Sub influenţă neoplatonică Sofia devine un aspect intermediar între Dumnezeu şi lume, nu însă o „ipostază".

între puterile cosmice raporturi de acelaşi gen ca între masculi şi femele. Lumea se înfăţişează ca o orgie erotică de abstracţiuni duale sau de puteri împerecheate. Sub acest unghi Florenski, refuzând apropierea, nu face decât un gest de legitimă apărare. Concepţia sa, pură ca scânteierea unei aureole, e departe de orice pan-sexualism gnostic. Dar Florenski mai are dreptate să respingă o prea insistentă apropiere şi din alte binecuvântate pricini. „Sofia" nu e, după părerea sa, o emanaţie din fondul sau din substanţa dinţii a existenţei, cum se întâmplă să fie eonii gnostici. Sofia e concepută de Florenski de o parte ca o cvasiipostază a divinităţii, de altă parte ca întâia creatură. Or, cu aceste circumscrieri şi precizări ajungem într-o atmosferă cu totul ortodoxă. Nu e locul să discutăm îndreptăţirea filozofică sau teologică a construcţiilor lui Florenski. în studiul de faţă nu facem nici un fel de metafizică. O discuţie de fond ar prezenta un interes exclusiv teologic şi sinodal. Dacă din partea noastră poposim o clipă lângă această concepţie despre Sofia, e numai fiindcă ea reprezintă o foarte interesantă apariţie în cadrul vieţii spirituale ortodoxe. Concepţia despre Sofia ne atrage luarea-aminte ca fenomen simptomatic, ca faţetă a unei culturi religioase şi metafizice. Preocupările ce le desfăşurăm în acest studiu nu depăşesc ocolul unei „filozofii a culturii".

„Filozofie a culturii" s-a făcut adesea, şi destul de fertilă, în marginea catolicismului şi a protestantismului, dar aproape de loc în marginea spiritualităţii ortodoxe. Situaţia, sub acest raport, e de-a dreptul descurajantă. De aceea suntem foarte bucuroşi că ni se dă aici prilejul de a schiţa o asemenea filozofie a culturii ortodoxe.

Să revenim la concepţia metafizică despre Sfânta Sofia. Florenski nu e singurul închinător la altarul Sofiei. S-au mai ocupat şi alţi gânditori ruşi contemporani cu această idee. Ea pare a deveni chiar subiectul de mare atracţie al speculaţiilor ortodoxe, în gîndirea lui Bulgakov „Sofia" ia aspectele multiple şi incerte ale unui demiurg creştin, ea devine un spirit al lumii, care plăsmuieşte lumea fenomenală, după modelul ideilor „create" sau „închipuite" de divinitatea trinitară. Sofia ar fi cu alte cuvinte un fel de „natura naturans". Poziţia intermediară a Sofiei, între existenţa absolută şi lumea creaturală, e pusă în lumină sub diferite aspecte, şi cu pasiune de sistem, şi din partea lui Bulgakov. Se subliniază că Sofia nu trebuie concepută drept veşnică, altfel ea ar fi echivalentă ipostazelor trinitare, ceea ce nu se poate justifica în nici un chip şi cu nici un argument teologic.

Totuşi în anume privinţe Sofia trebuie privită ca fiind deasupra vremelniciei, deoarece ea e temeiul nemijlocit al vremelniciei. Sofia nu e spaţială, dar temei al spaţialităţii. Sofia nu participă prin fiinţa şi dinamica ei la viaţa trinitară, ea are un caracter receptiv faţă de Divinitate, ea e „eternul feminin" în raport cu Divinitatea. Fiind o existentă între hotare, Sofia va avea două feţe. Una e întoarsă spre divinitate: ea e icoana divinităţii pe cale de risipire în spaţiu şi în timp; a doua faţă e întoarsă spre lume: Sofia e temeiul nespaţial al spaţiului. Locul ei coincide aşadar la perfecţie cu acel faimos „topos atopos" din filozofia platonică, cu cerul fără întindere unde sunt localizate „Ideile". La un moment dat Bulgakov

încinge „Sofia" cu acelaşi hotar care delimitează lumea ideilor inteligibile, platonice. Din nefericire toate aceste speculaţii ruseşti nu prea excelează prin precizie, închegările sunt tumultoase, dar fără contur. Ne găsim parcă într-o stelară vifornită. Dacă privim nebuloasa mai de aproape, constatăm că Sofianicul e înţeles de fapt nu ca o singură existenţă, sau ca o entitate hotărât separabilă, ci ca o întreagă regiune existenţială. Florenski este gânditorul care apropie cel mai tare Sofia de divinitate. După el Sofia e ipostaza a patra, de ordin secundar a divinităţii. La ceilalţi cugetători ruşi Sofia devine pe rând: 1. O existenţă atemporală dar nu veşnică, iubire a lui Dumnezeu faţă de lumea creaturilor. 2. Lume a ideilor platonice. 3. Unitatea normelor entelehiale ale creaturilor. 4. Demiurg care realizează ideile închipuite de Dumnezeu. 5. Ordine şi înţelepciune cosmică, unitate în varietate etc. Aceste identificări, fără reazăm, sunt — se va recunoaşte — supărător de labile. Sofia încetează de fapt de a fi o existenţă sub raport substanţial şi funcţional vârtos hotărnicită, ea devine un generos nume colectiv, un termen cosmografie destul de elastic acordat unei devălmăşii întregi de existenţe, fără de profesiune stabilă, între cer şi pământ, între absolut şi vremelnicie. Gânditorii ruşi ni se recomandă uneori ca purtătorii unor viziuni de viguroasă amploare. Ei nu s-au distins însă aproape niciodată prin transparenta de cleştar a gândirii. Conturul ideii e adesea ros şi diluat de un secret element pasional.

Să fixăm înainte de toate o concluzie, ce se degajează din speculaţiile ruseşti în preajma Sofiei, şi să circumscriem perspectiva care se deschide de aci pentru gândirea filozofică şi teologică în genere. Gânditorii ruşi, atrăgând atenţia asupra Sofiei ca regiune intermediară, cum o numirăm, între divinitate şi lume, adaptează la legea creştină anume preocupări gnostice şi neoplatonice. Prin această adaptare, implicând oarecare putere de iniţiativă, gândirea ortodoxă rusească îndrumă nu numai teologia ci şi filozofia creştină spre un luminiş de noi posibilităţi, în ce sens? Speculaţiile sofianice oferă, atât teologiei şi filozofiei ortodoxe, cât şi filozofiei laice, un teren de întâlnire, un loc neutru, unde o mulţime de subiecte şi probleme pot fi abordate, după criterii pur filozofice, în afară de orice dogmatism rigid. S-a creat sau s-a regăsit aici un teren comun, graţie căruia ortodoxia e pusă în situaţia de a putea discuta cu filozofia laică apuseană oarecum de la egal la egal şi în chip cu totul degajat. Prin limitarea discuţiilor asupra regiunii sofianice, gândirea ortodoxă are de o parte satisfacţia de a putea spune că nu părăseşte temeiul dogmatic trinitar, de altă parte, datorită spaţiului câştigat, ea are latitudinea de a intra în dezbateri filozofice de natură foarte laică, îndrumată pe această cale, gândirea ortodoxă se bucură de avantajul de a-şi putea asimila o seamă de doctrine filozofice apusene, fără de a părăsi în fond dogmatica tradiţională. Un exemplu, într-o carte de a lui Berdiaev am descifrat cândva următoarea tâlcuire exegetică şi speculativă în marginea genezei biblice. După părerea emisă, de altfel numai în treacăt, mitul biblic al creaţiunii nu s-ar referi la evoluţia naturală a lumii; mitul biblic ar vorbi mai degrabă despre geneza creaturilor în planul divin, despre o geneză potenţială, anterioară lumii. După această interpretare, sub unghi teologic destul de ingenios ticluită, nici n-ar exista între mitul biblic şi filozofia naturalistă din zilele noastre o comunitate de obiect. Mitul biblic, şi doctrina evoluţionistă ar putea deci Să, stea alături. Ele nu-şi fac concurenţă, ele nu aii nimic de împărţit, deoarece se referă la realităţi cu totul diferite. Vedeţi ce paradis teoretic se deschide dintr-o dată: tigrul doctrinii evoluţioniste stă domestic lângă mielul genezei! Ca exegeză biblică această interpretare e desigur foarte artificială, tălmăcirea e o răstălmăcire, dar sub unghi speculativ tâlcul schiţat are un aspect nu tocmai rebarbativ. Să recunoaştem în orice caz că printr-un atare punct de vedere se tinde de fapt la o dublă lovitură: se încearcă adică să se salveze atât străvechiul mit biblic cât şi teoriile ştiinţifice, acestea din urmă după o fasonare cu totul neesenţială, dictată de viziunea totală asupra existenţei. Gândirea ortodoxă, lărgind sfera existenţei cu regiunea sofianică, dobândeşte un teren care poate fi speculat fără de ameninţarea vreunui veto sinodal.

O dată cu lărgirea posibilităţilor de mişcare se da filozofiei ortodoxe putinţa de a adopta unele concepţii de filozofie naturalistă, fără de a se face concesii dogmatice propriu-zise. Unghiul sofianic deschide ortodoxiei un câmp de exploatat, discutabil desigur, dar oricum un câmp. Aceste perspective au rămas cu totul străine gândirii catolice. Ni se pare un fapt foarte simptomatic că ele s-au ivit în cadru ortodox. Vom vedea mai la urmă cum în realitate concepţia despre Sofia nu putea să apară decât în atmosferă ortodoxă. De notat e că filozofia catolică, neoperând cu ideea Sofiei, care lărgeşte întrucâtva sfera în vederea unor discuţii abstracte, se găseşte faţă de filozofia laică de obicei într-o rezervă plină de jenă, iar cel mai adesea în disperată defensivă. Când nu vrea să rămână în urmă, filozofia catolică e silită

să consimtă la concesii din ce în ce mai penibile şi mai primejdioase pentru tezele dogmatice. Nu e tocmai aşa de mult de când epocii noastre i se oferea un spectacol sui-generis: un naturalist iezuit încerca să anexeze catolicismului teoriile evoluţioniste! în cadru catolic această încercare nu s-a putut schiţa decât în schimbul unei impresionante jertfe; se renunţa la mitul biblic al genezei, rostindu-se o scuză egală cu o înfrângere: autorii inspiraţi ai Bibliei, adresându-se unui norod primitiv şi dorind să fie pe înţelesul tuturor, nu puteau să descrie geneza decât în termenii ştiuţi, în acest punct gândirea ortodoxă rusească s-a dovedit mai sprintenă şi mai pricepută. Ea face un gest spre asimilarea teoriilor naturaliste, fără de a renunţa la podoaba mitului biblic. Berdiaev crede chiar că mitul biblic exprimă un adevăr metafizic superior şi anterior adevărului naturalist. Găsirea acestui modus vivendi între două concepţii, ce par pornite spre binevoitoare exterminare reciprocă, se datoreşte exclusiv împrejurării că gândirea contemporană rusească intercalează între Dumnezeu şi lume regiunea existenţelor sofianice, a spaţiului nespaţial, lumea ideilor ca întâie creaţie a lui Dumnezeu. Această deosebire între gândirea catolică şi cea ortodoxă contemporană preţuieşte cât o revelaţie substanţială. Diferenţa adică e profund semnificativă şi deloc întâmplătoare. în asemenea formă izbucneşte o diferenţă de stiluri spirituale. Din parte-ne atragem atenţia asupra acestei deosebiri, cu toată apăsarea cuvenită, întâi fiindcă n-am găsit-o până acum nicăieri pusă în evidenţă, şi al doilea fiindcă ea are un caracter simptomatic, dezvelind structuri esenţiale ale catolicismului şi ale ortodoxiei, încă o dată: aici nu intrăm într-o discuţie de fond a chestiunii. Limitele impuse studiului nostru nu ne permit să privim învăţătura despre Sofia ca doctrină în sine, nici să luăm o atitudine pentru sau împotriva ei. Ne abţinem înadins de la orice discuţie asupra conţinutului ei ca atare.

Concepţia despre Sofia o privim pur şi simplu ca o teorie metafizică, ce ilustrează pe plan intelectual un anume stil spiritual, şi o studiem numai ca. apariţie, ca fenomen în cadrul culturii ortodoxe. Concepţia rusească despre Sofia este după părerea noastră în adevăr un semn deosebit de caracteristic al unei potente spirituale specific ortodoxe, o ilustraţie nu mai puţin izbitoare decât construcţia catedralei Sfintei Sofii din cetatea lui Constantin şi a lui Iustinian. Concepţia despre Sofia ne serveşte, cam în acelaşi sens ca şi arhitectura Agiei Sofia, din punct de reper pentru analize stilistice. Ea constituie un, moment susceptibil de a fi integrat într-o vastă sinteză culturală. Cele două exemple, aparţinând unul artei, celălalt metafizicii, ne îmbie deopotrivă şi un termen fericit pentru denumirea celei mai importante determinante stilistice pe care credem a o fi descoperit în substratul profund al ortodoxiei, în matricea stilistică a ortodoxiei, adică în tot complexul ei inconştient de potente, găsim o determinantă fără de care ortodoxia n-ar fi ortodoxie: „Sofianicul".

Am închinat un capitol arhitecturii bizantine referindu-ne îndeosebi la Agia Sofia. Arătam că această catedrală dă, prin articulaţiile şi formele ei arhitecturale, expresie concretă sentimentului metafizic al unei transcendenţe care coboară şi se face vizibilă. Aceasta spre deosebire de arhitectura gotică, în care se exprimă mai mult înălţarea omului spre, transcendenţă, şi spre deosebire de arhitectura basilicei romane, care exprimă o viaţă paralelă, dar cu totul exterioară transcendenţei. „Sofianicul" este în esenţă acest sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox, că transcendentul coboară, revelându-se din proprie .iniţiativă, şi că omul şi spaţiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas ai acestei transcendenţe. Pornind de aci, vom numi „sofianică" orice creaţie spirituală, fie artistică, fie de natură filozofică, ce dă expresie unui atare sentiment, sau orice preocupare etică ce e condusă de un asemenea sentiment.

Sofia este ordinea şi înţelepciunea divină care coboară în vremelnicie, făcându-se vizibilă şi imprimându-se materiei. Sofianic este un anume sentiment al omului în raport cu transcendenţa, sentimentul cu totul specific graţie căruia omul se simte receptacol al unei transcendenţe coborâtoare. Să analizăm sub acest unghi viziunea rusească despre Sofia.

Sofianicul, în înţeles larg, coincide aşadar cu viziunea unei mişcări de sus în jos a transcendenţei, în concepţia rusească despre Sofia mişcarea de sus în jos ia înfăţişare substanţială.

Pe plan metafizic actul la care ne referim ia un aspect închegat. E ca şi cum transcendenţa, coborând, ar lăsa în calea sa urme şi focare substanţiale, e ca şi cum transcendenţa, în intenţia de a-şi revela puterea, ar proceda succesiv, în faze care devin staţiuni creatoare de sine stătătoare. Un eflux divin se revarsă asupra ideilor şi devine Demiurg plăsmuitor. Concepţia rusească despre Sofia nu face parte integrantă din metafizica ortodoxă. Ea s-a înjghebat în marginea acesteia, ea e o eflorescentă lăturalnică. Teologii nu s-au tulburat prea tare de rumoarea acestei concepţii 1. Concepţia corespunde totuşi, ca o ilustrare pregnantă, sentimentului pe care l-am descoperit ca fiind esenţial structurii ortodoxe, acelui

sentiment primar sofianic despre transcendența care coboară în receptacolul lumii.

Sofianicul nu este totuşi exclusiv „ortodox". Trăsături de stil sofianic are şi gnoticismul alexandrin şi neoplatonismul păgân.

În genere arta bizantină, mai vârtos pictura, în afară de arhitectură, este orientată „sofianic". Cum trebuie să înțelegem această afirmație globală? În arta bizantină figurile picturale sunt elementar stilizate, ritmic clădite, înmuiate într-un aer de magnifică simplitate şi monotonie. Figurile nu se schițează pe linia propriei lor individualități, nici pe linia ideii lor platonice, de retuşat şi înfrumusețat contur. Prin expresia lor figurile se declară purtătoare ale unei transcendențe; un reflex de eternitate s-a coborât asupra lor. Figuri terestre, ele sunt îmbibate de cerul lăsat în ele. Un calm sever, de dincolo de -lume, le pătrunde. Făpturile par atinse de un invizibil har divin, nu atât prin semnele simbolice care le înconjoară, cât prin felul însuşi în care sunt redate. Figurile nu sunt naturalist individualizate, nici platonic idealizate, ci sofianic transfigurate. Făpturile sunt parcă forme ale unei transcendențe revărsate în ele. Făpturile stilizate sofianic manifestă o linişte de o supremă saturație, ele sunt scutite de orice efort, străine de orice act volițional; ele dobândesc oarecum grația de sus şi nu sunt decât forme receptive, statice, ale împăcării, ale rânduielii şi înțelepciunii pornite din înalt. Ştim că şi în cadru gotic „sofianicul" lipseşte. Sofianicul e înlocuit cu încercarea, cu efortul, cu voința şi chinul omului de a se înălța el însuşi la transcendență. Goticul e dinamic, pătruns de chinul înălțării, iar uneori de

1. La noi singur Nichifor Crainic a semnalat-o într-un eseu apărut în Gândirea.

cumplită disperare în fața cerului de neajuns. Figurile sunt transfigurate ca de un vis de dincolo de lume, dar în acelaşi timp ele sunt crispate de voința de a cuceri cerul, şi de suferința tragică a depărtării. Lipseşte în gotic certitudinea sofianică, sub imperiul căreia omul se simte ca un vas al transcendenței, care coboară singură, din proprie inițiativă, ca să-l umple, să-l pătrundă. Să ilustrăm sofianicul şi cu alte exemple. După despicarea istorică a bisericilor preocupările dogmatice ale ortodoxiei şi ale catolicismului se desfăşoară sub auspicii cu totul diferite. Cele ortodoxe trădează mai mult o orientare sofianică, câtă vreme cele catolice sunt cu totul aservite tendinței spre etatismul sacral. Amintim că între preocupările speculative ale ortodoxiei, dincoace de viața ecumenică, figurează pe întâiul plan acelea cu privire la lumina de pe muntele Tabor. Speculațiile acestea au fost declanşate de experiențele spirituale ale asceților ortodocşi de pe Muntele Athos. E lucru ştiut că asceții atoniți, cei care îşi impun rigorile extreme, ajung datorită îndelungii vieți trăite în privațiuni, în meditații şi reculegeri întru cele spirituale, la experiența „luminii taborice". în momente de extaz ei se simt pătrunşi lăuntric de o lumină suprafirească, cu totul indefinibilă, neavând nici o analogie în lumea terestră. Sfinții atoniți ei înşişi hrănesc credința că lumina de care se împărtăşesc e aceeaşi lumină, văzută de unii martori, nevăzută de alții, care a învăluit pe Mântuitorul pe muntele Tabor. Această lumină, aură şi iluminare în acelaşi timp, a tulburat la un moment dat interesul speculativ al gânditorilor răsăriteni. S-a pus anume problema dogmatică dacă lumina în chestiune este un eflux al substanței divine, al ființei trinitare însăşi, sau dacă ea nu e decât o manifestare doar a puterii divine. După cum lesne se remarcă, problema aceasta poartă o pecete vădit sofianică. Ea ține de ordinea ideilor despre transcendența care se face vizibilă ca o grație pornită din înalt. Speculațiunile gânditorilor ruşi contemporani despre ipostaza sfintei Sofii manifestă prin unele aspecte o înrudire cu problema atonită despre lumina taborică. Cu alte cuvinte speculațiunile cele mai caracteristice apărute în sânul ortodoxiei, dincoace de viața ecumenică, au o înfățişare sofianică. Cu totul altă situație ni se destăinuieşte de îndată ce trecem pe tărâm catolic. Spontaneitatea speculativă a catolicismului e pe deplin ilustrată de pildă prin dogma despre infailibilitatea papală. Este vorba aci de-o preocupare pur speculativă? Evident nu. Rostul secret al acestei dogme nu poate fi nici ascuns, nici atenuat prin eufemisme. S-a urmărit cu ea, ca şi cu alte mijloace, strălucit coordonate, întărirea bisericii ca stat sau suprastat sacral-autoritar. Speculativul înseamnă aci ingeniozitate pusă mai mult în slujba puterii decât a luminii. Catolicii formulaseră încă înainte şi dogma despre imaculata concepție a Măriei. Scopul urmărit: întărirea cultului catolic al Fecioarei, ca un contrafort sau reazăm de suprem prestigiu al „statului divin". Funcția organizatoare a acestor dogme catolice suplimentare este mai mult decât transparentă. Ele s-au născut din năzuința susținută de a se crea un surogat terestru al transcendenței:

„Statul divin". Ele n-au nimic sofianic, nici prin profilul şi nici prin substratul lor. O paralelă între

gândirea evanghelică protestantă nu poate fi decât de asemenea foarte instructivă. Rămânând în cercul strict al preocupărilor noastre stilistice, atragem luarea-aminte asupra deosebirii fundamentale dintre gândirea ortodoxă contemporană şi teologia evanghelică a unor prestigioşi gânditori germani, tot contemporani. Cel mai adânc produs, cel mai straniu mugur al teologiei evanghelice din ultimele decenii este aşa-numita „teologie dialectică". Această teologie se complace în sublinierea deosebirii tragice dintre om şi transcendență, a depărtării de esență dintre lume şi Dumnezeu, a abisului de netrecut dintre aceşti termeni. Suferința din cauza depărtării divine, chinul uman de a ajunge transcendența prin efort sunt sentimente pe care le descoperim felurit exprimate şi permanent prezente şi în spiritualitatea gotică. Aceleaşi sentimente de mare relief sunt împinse, în teologia dialectică actuală, până la ultima consecință: până la teza despre abisul înspăimântator dintre om şi Dumnezeu. Gândirea ortodoxă rusească contemporană s-a dezvoltat, după cât putem şti, cu totul independent de teologia dialectică germană. Curios e că, fără de a face opoziție conştientă, ea s-a desfăşurat totuşi într-un sens de-a dreptul potrivnic teologiei dialectice. Câtă vreme dialectica germană s-a aplecat asupra prăpastiei dintre Dumnezeu şi lume, gândirea rusească s-a oprit tocmai asupra unei mulcomitoare existențe intermediare între aceşti termeni, asupra Sofiei. Gânditorii ruşi de astăzi cultivă deci, spre deosebire de germani, imaginea „punții". Sofianică, adică profund adecvată duhului ortodox, este această punte, îndeosebi fiindcă ea este aruncată peste abis din inițiativă transcendentă. Sofianică este această punte îndeosebi fiindcă e coborâtoare. În fața acestui vizionar spectacol al punții coborâtoare, omul se poate îmbrăca în soare, transfigurându-se de o divină linişte şi certitudine a salvării. Omul nu e singur în fața lui Dumnezeu, care se distanțează până la dezinteresare față de lume (câteodată turnurile gotice par nişte brațe umane care se întind şi nu-l mai ajung), omul e în fața unui Dumnezeu plin de inițiative ocrotitoare, lumea e vas primitor, receptacol. Chiar şi atunci când omul ortodox, încercat în spații de izbelişte de loviturile sorții, pare a se îndoi de grija divină, el nu se îndoieşte totuşi de prezența lui Dumnezeu în lume. Absenteismul divin e atribuit mai curând altor împrejurări decât unei distanțări față de lume. Poporul românesc a exprimat acest sentiment astfel:

Doamne, Doamne, mult zic Doamne.
Dumnezeu pare că doarme
Cu capul pe-o mănăstire
Şi de nimeni n-are ştire.

Să trecem mai departe, în ortodoxie Sofianicul colorează într-un anume sens şi marea problemă a salvării. Se ştie ce dimensiuni copleşitoare a luat această preocupare în cercuri protestante, iar prin reacțiune şi în cercuri catolice, începând chiar din timpul Reformei.

Morala şi teologia apuseană au ajuns, cât priveşte problema salvării, la două soluții: protestantul cultivă părerea că trebuie să creadă pentru a fi salvat. Catolicul cultivă părerea că trebuie să făptuiască pentru a fi salvat, în preocupările apusene, raportul dintre credință, acțiune şi salvare e excesiv pus la cântar, şi prin drămăluieli de precizie a fost grav problematizat. Apuseanul, fie catolic, fie protestant, concepe salvarea ca o consecință al unui fapt mai primar, care e sau credința sau acțiunea (câteodată ambele împreună), în asemenea împrejurări vom surprinde pe protestant în statornic valvârtej de nelinişte, necurmat răscolit, fără întrerupere preocupat de întețirea focului credinței, şi din cauza tocmai a acestei preocupări prea insistente - sfâşiat de îndoieli. La fel, sau aproape, vom vedea pe catolicul care-şi ia în serios viața religioasă necurmat încins de ideea de a acționa cât mai mult pentru triumful bisericii. Prin aceste atitudini care croiesc stilul unor făpturi, se urmăreşte un scop susținut cu încordare de arc; acela de a dobândi: salvarea. Pasiunea„ce o pune apuseanul întru soluționarea problemei, pe urmă atitudinea lui după ce s-a decis pentru credință sau pentru acțiune ne comunică o impresie de artificialitate. Apuseanul se crede oarecum în posesia unei tehnici care-i îngăduie să declanşeze grația divină şi salvarea în chip automat. Pentru aceasta nu i s-ar cere decât o întețire a credinței sau un spor de fapte. Or o asemenea atitudine față de problema salvării poate avea numai omul prea conştient de puterile sale, omul care a creat tehnica europeană şi care ştie că poate să pună în serviciul său puterile naturii. Printr-o anticipare, care nu-i strică, nici nu-l ajută, el va proceda la fel şi față de puterile şi rânduielile divine. Raportul dintre aceşti termeni, adică între credință, acțiune şi salvare, este cu totul altul în spiritualitatea ortodoxă. Trebuie să recunoaştem însă că specificul ortodox al modului de a pune problema este mult mai rar realizat decât specificul catolic sau protestant. Pentru surprinderea

fenomenului ortodox suntem nevoiţi să recurgem la exemplificarea prin viaţa călugărească atonită sau printr-o viaţă de aceeaşi înaltă calitate. Ce aspecte psihologice, revelatoare pentru problema pusă, manifestă această viaţă? Este ea întemeiată pe o hipertrofie conştientă a credinţei? Este ea întărită la flecare pas de grija de a se dovedi prin fapte? Nici una, nici alta. Insul e mai curând locul unei adânci răsturnări psihologice, care-i îngăduie să fie mult mai degajat faţă de ceea ce protestantul numeşte „credinţă" şi catolicul „faptă", în viaţa sufletească ortodoxă credinţa şi acţiunea nu sunt un fapt primar, destinat să dea omului impresia că are posibilitatea de a declanşa „mecanismul" salvării. Faptul primar este aci chiar certitudinea salvării. Ascetul atonit se simte, datorită unei necăutate, dar reale răsturnări a rânduielilor sufleteşti, din capul locului integrat în ordinea salvării. Salvarea nu e o speranţă, ci o experienţă. Nu o problemă, ci ceva dat. Salvarea nu e o perspectivă condiţionată a existenţei, ci mediul cert al existenţei.

Trăirea salvării, iluminarea lăuntrică, transfigurarea întru rânduiala salvării, convingerea organică de a participa la ea graţie împrejurării că omul e un vas al transcendentului care coboară, acestea sunt fenomenul primar ortodox. Salvarea devine pentru sufletul ortodox o existenţă virtuală sau reală; ea nu e o problemă tehnică, de atacat prin acte de voinţă umană. Credinţa şi acţiunea sunt aşa-zicând efecte, sau mai bine zis aspecte secundare ale acestei existenţe iluminată de atmosfera şi rânduiala salvării. Un călugăr atonit, care trăieşte în certitudinea aceasta şi care se simte păşind în flecare clipă în mediul mântuirii, el însuşi purtător al luminii coborâte, trebuie să aibă cu totul altă privelişte existenţială decât protestantul sau catolicul. Tot acel zbucium protestant, cu problematizările sale, şi toată acea grijă, susţinută de stăruitoare ambiţie, a catolicului de a-şi merita sau chiar de a-şi forţa salvarea prin fapte, trebuie să i se pară călugărului atonit o prea ciudată caricaturizare a raportului dintre om şi salvare. Ascetul atonit ne dă, cât priveşte problema filozofică-religioasă a salvării, exemplul unei inversiuni copernicane. Faptul central e: certitudinea salvării şi trăirea nereflectată în rânduiala ei; credinţa şi fapta sunt -aspecte, consecinţe sau moduri, care se înţeleg de la sine, ale existenţei umane pe podiş sofianic.

O diferenţă de stil se remarcă şi în misticismul creştin, cu toate că şcoalele mistice s-au înrâurit profund prin aceea că un conţinut spiritual a trecut din neoplatonism în mistica ortodoxă, şi de aci prin Scotus Erigena în mistica medievală, cu osebire în cea germanică. Misticismul creştin înclină în toate formele sale spre teza că Dumnezeu nu poate fi cunoscut prin facultăţile raţionale ale omului. Acestea trebuiesc depăşite, Depăşirea s-ar face în „extaz", o foarte complexă stare spirituală şi sufletească. Or tocmai despre această stare a extazului credem că misticismul ortodox profesează o concepţie puţin mai altfel decât misticismul gotic (Meister Eckhart). Dionisie Areopagitul (sau mai precis Pseudo-Dionisie), un mistic reprezentativ al ortodoxiei, crede că în extazul omului se revelează însăşi iubirea lui Dumnezeu faţă de om. Dumnezeu coboară aşa-zicând în receptacolul iubit şi-l îndumnezeieşte (theiosis). Extazul omului ar fi deci rezultatul iniţiativei divine. La misticii germani se pare că accentul zace pe transpunerea omului în Dumnezeu, sau pe ideea că omul, prin sublimarea sa, realizează el însuşi în sine pe Dumnezeu, în orice caz iniţiativa pentru identificare, sau pentru unirea mistică, aparţine de astă dată omului. La misticii germani, îndrăgostiţi de formulări drastice, se găsesc întorsături de fraze ca aceasta: „Dumnezeu nu poate să existe fără de mine!"

Sofianicul ni se descoperă, tot mai mult şi cu cât avansăm în analiză, ca un atribut esenţial, fără de care nici nu putem imagina spiritualitatea ortodoxă. Să facem o comparaţie între rostul ce-l are de pildă actul ritual în catolicism şi rostul ce se atribuie actului ritual în ortodoxie. Ritualul ortodox este, în diagramă simbolică, drama cosmică a salvării omului, închegată din acte şi ţesută pe canavaua unor texte prin care credinciosul e atras să participe la o primenire întru transcendenţă. Actul ritual şi liturgic este pentru individ un prilej de transfigurare. Preotul e în ortodoxie un mijloc prin care se realizează ordinea sofianică, de natură cu totul impersonală, şi atât. Preotul e socotit în genere ca un simplu bun conducător de graţie, cum ai zice un metal bun conducător de căldură. Altcum la catolici. Ritualul catolic e compus parcă înadins ca să aşeze în centrul interesului obştesc pe preot. Preotul devine centrul existenţei, "ca locotenent al cerului. Preotul săvârşeşte prin actul ritual un miracol, numai lui singur disponibil, destinat să confere un prestigiu fără pereche bisericii ca atare, care pentru psihologia catolică se substituie transcendenţei. Ritualul nu e sofianic, adică un prilej de transfigurare a vieţii întru transcendenţă, ci act suveran, care are scopul de a lega pe ins de autoritatea bisericii ca organizaţie suficientă sieşi.

Pentru ilustrarea sofianicului s-ar putea cita nenumărate exemple de literatură religioasă, de imnuri liturgice, de texte, pline de un liric, elevat alegorism, menite a fi cântate antifonic de la o strană la alta. Se ştie de altfel că autorii acestor texte şi imnuri liturgice sunt în mare parte chiar marii mistici ortodocşi. Puterea de domesticire sofianică a liturgici asupra instinctelor omeneşti e admirabil reliefată de împrejurarea că în catedralele Bizanțului corurile antifonice erau alcătuite din grupuri de oameni care în viața de toate zilele se învrăjmăşeau pe viață şi pe moarte. Partidele politice contrare, care se lucrau reciproc cu toate armele unei intrigi infernale, țineau totuşi ca în biserică această adversitate să se sublimeze în dialog antifonic. Va trebui să trecem însă şi dincolo de literatura religioasă propriu-zisă: Suntem siguri că spontaneitatea creatoare a popoarelor ortodoxe s-a contaminat de potența sofianică în multe din manifestările ei. Literatura populară oferă un îmbelşugat material documentar pentru punerea în dreaptă lumină a elementului în discuție. E vorba despre foarte felurite şi complexe trăiri, imagini sau viziuni. Nici nu e nevoie măcar de multă căutare, căci documentația se îmbie de la sine. Iată, ne vom opri tocmai lângă exemplul atât de mult citat, adesea analizat, dar încă neistovit, al Mioriței. Critica noastră literară, ca şi analiza folclorică, au consimțit unanim la identificarea în Miorița a unor străvechi motive păgâne, după unii iranice, după alții trace, sau scitice. Unii dintre cercetătorii noştri privesc Miorița ca şi cum acest cântec de transfigurare a Morții, acest imn cu pervaz de baladă, ar avea o semnificație runică, adică un arhaic sens pierdut, care cere să fie redescoperit. Nu vom tăgădui că semnificația unei creații poate să aibă stratificări felurite, unele îngropate, altele mai de suprafață, şi dedesubturi runice, totuşi aici ne va interesa în primul rând semnificația de circulație a Mioriței. Mai acum câțiva ani un învățat credea să poată descifra în Miorița resturi ancestrale de „omor ritual". Un straniu obicei la care s-ar fi dedat poporul lui Zamolxe. („Omorul ritual al regelui" a fost descoperit de etnologi ca un foarte străbun obicei la anume triburi central-africane. Interesant e că aceşti regi, care se ştiu dinainte condamnați omorului ritual, manifestă o împăcare cu moartea, care aminteşte pe a ciobanului din Miorița. Aici nu ne putem însă ocupa mai de aproape cu această chestiune.) Oricât de ispititoare ar fi o discuție asupra interpretărilor lansate, ne abținem de la un exercițiu polemic, care ne-ar abate de la preocuparea principală. Vom face loc doar mirării că învățații noştri, în pasionată goană după motive ancestrale, naiv apreciate după vechime ca vinul, n-au remarcat elementele foarte ortodoxe şi de o semnificație care umblă încă ale Mioriței Elementele la care ne referim sunt cuprinse chiar în cămara cea mai lăuntrică a poeziei, în Miorița „moartea", precum se ştie, e echivalată cu „nunta". Ciobanul care va fi ucis trimite vestea — cu ce ton de bunavestire! — că s-a însurat cu a „lumii mireasă". Nunta e aci nu numai un element vădit creştin, ci mai precis: un element ortodox. Moartea prin faptul că e echivalată cu o nuntă, încetează de a fi un fapt biologic, un epilog; ea e transfigurată, dobândind aspectul elevat al unui act sacramental, al unui prolog. Ea e nuntă, unire sacramentală cu o stihie cosmică. Să nu uităm cadrul nunții:

Soarele şi luna
Mi-au ținut cununa
Am avut nuntaşi
Brazi şi păltinaşi
Preoți, munții mari
Păsări lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii

Iată natura întreagă prefăcută în „biserică". Moartea ca act sacramental si natura ca biserică sunt două grave şi esențiale viziuni de transfigurare ortodoxă a realității. Iată nişte viziuni cu adevărat sofianice. Nu ştim de ce am stărui prea mult pe lângă semnificația runică, dacă sensul intim şi nesiluit al poeziei ne apare suficient lămurit chiar prin atmosfera sufletească în care circulă această poezie1. Şi să nu uităm că Miorița e cea mai răspândită poezie populară a noastră. Un folclorist a numărat peste două sute de variante; motivul e endemic în toate provinciile. Potența sofianică a contaminat spontaneitatea creatoare a poporului nostru. Potența sofianică nu trebuie căutată deci numai în credințele sau în arta religioasă. Ea este desigur mult mai cuprinzătoare decât credințele dogmatic fixate şi decât viața religioasă propriu-zisă. Sofianicul constituie o determinantă stilistică, cea mai caracteristică, a vieții spirituale ortodoxe. Iar dincolo de dogmă, de ritual şi de arta religioasă, „sofianicul" este o determinantă ipostatică

de mari posibilități, creatoare încă, a spiritualității populare din estul şi sud-estul european.

Să ne aplecăm puțin şi asupra celui de al doilea exemplu mult analizat al literaturii noastre populare. Ne gândim la balada Meşterului Manole. Motivul jertfei umane pentru o clădire datează din vremuri geologice, când omul credea că trebuie să-şi asigure pe această cale lăcaşul de puterile rele ale pământului şi de zeitățile întunericului, în evul mediu se mai găsesc la multe popoare europene rămăşițe, când lămurite, când vagi, ale acestui obicei sau ale acestei credințe. Rămăşițele destul de anemice au fost pe urmă cu totul date uitării, din ale cărei arhive sunt astăzi scoase la lumină doar pentru studii de folclor comparat. Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespus de primitiv în esență, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din sud-estul european. Bulgarii, sârbii, românii, albanezii, secuii îl numesc al lor, şi fiecare neam îşi apără cu gelozie paternitatea. (Ceea ce e naiv, deoarece motivul are o vârstă geologică!) Ar fi dat mai curând cazul să se cheltuiască această gelozie de dispută pe altă chestiune, în ce măsură, cât de mult au fost în stare diversele popoare să sublimeze motivul? Aceasta e o întrebare mult mai interesantă. Baladele lor sunt mărturie, într-un loc jertfa umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul pentru un pod, în altul pentru un oraş, în altul pentru o cetățuie de apărare. Numai poporul românesc a crezut că jertfa ține

1. Interpretarea sofianică a Mioriței nu poate să fie tocmai departe de adevăr; dovadă unele variante ale poeziei, în care motivul ciobanului mioritic a fuzionat cu motive cristologice. Ciobanul mioritic devine însuşi Cristos, iar „cea măicuță bătrână", care umblă din loc în loc căutând pe cel ucis şi jertfit, e însăşi Maica Domnului. Contaminarea motivelor a fost remarcată de unii folclorişti ai noştri. S-a scos chiar concluzia că Miorița ar fi un derivat al poeziilor cristologice (colinde), ceea ce ni se pare însă cu totul eronat. Din parte-ne susținem simplu teza contaminării.

cumpănă unei fapte cereşti. Meşterul Manole îşi jertfeşte soția pentru o biserică. Iată o sublimare „sofianică" a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime. Adânc statornicită trebuie să fi fost orientarea sofianică în sufletul poporului românesc, dacă el a ştiut să împrumute această transfigurare unui motiv cu care s-au luptat fără putință de sublimare toți vecinii săi, naufragiați în practicitate sau în medievalism eroic.

Mitologia noastră populară, fragmentar risipită în imaginația satelor, enumera unele viziuni susceptibile de a fi interpretate fără nici o greutate în sens sofianic. Iată câteva exemple:

Pământul transparent. După o legendă românească de circulație regională, pământul a fost la început străveziu ca apa, încât se putea vedea prin el. Pământul s-a bucurat însă de această trasparență numai până când Cain a ucis pe fratele său Avei. După omor, Cain a îngropat trupul lui Avei; trupul se vedea însă în pământ ca prin apă. Dumnezeu a întunecat atunci pământul, ca să nu se mai vază urmele unei aşa de grozave fapte. Viziunea despre pământul transparent este sofianică. Atributul cleştarului se atribuie pământului ca purtător al unei purități divine primordiale.

Grâul cristoforic. După credința țăranilor noştri din unele regiuni, dacă te uiți mai de aproape la boabele de grâu, bagi de seamă că pe fiecare boabă de grâu e întipărită fața lui Hristos.

Cerul megieş. După o legendă tot românească, cerul la început era foarte aproape de pământ, aşa de aproape că puteai să-l ajungi c-o azvârlitură de piatră. Dar cerul a fost murdărit de răutatea oamenilor şi atunci Dumnezeu l-a înălțat. E oricum interesant că țăranul nostru nu se poate împăca cu gândul că cerul a fost totdeauna aşa departe. Românul pare aşa de convins de prezența divină în lume, încât îşi închipuie că şi cerul a trebuit să fi fost odată foarte aproape, vecin cu omul.

Slujba vuitului. După altă legendă păianjenul, ca întrupare a principiului răului, a căutat odată, când i s-a năzărit cine ştie ce, să împiedice lumina soarelui de a mai ajunge pe pământ. Păianjenul a început deci să-şi țească în văzduh pânza, pentru stăvilirea luminii. Atunci Dumnezeu a scornit vântul şi l-a trimis să rupă păienjenişul. Lumea purtând din veac pecetea unei rânduieli sofianice, nu se putea ca țăranul să nu găsească un rost chiar şi unui lucru în aparență aşa de fără de rost ca vântul. Citate concludente din mitologia populară pot continua după plac.

Pornind de la o caracterizare a sensului arhitectural al Agiei Sofia, am înaintat pas cu pas până la aceasta poziție, de unde sofianicul ni se revelează ca o potentă stilistică de supremă anvergură. Sofianicul este deci înainte de orice un subiect de „filozofie a culturii". Aci facem de fapt întâia oară o încercare de asemenea natură. Termenul l-am împrumutat din istoria artei (Agia Sofia). Câțiva gânditori

ruşi utilizează după cum văzurăm şi ei termenul, circumscriind anume speculații de natură metafizică. Gânditorii ruşi nu şi-au tăiat însă drum până la înțelegerea Sofianicului ca potentă creatoare a spiritualității ortodoxe, ca o determinantă stilistică inconştientă a culturii est şi sud-est europene. Gânditorii ruşi contemporani s-au lansat doar în speculații metafizice cu privire la o pretinsă existență intermediară între Dumnezeu şi lume, căreia s-a dat numele de „Sfânta Sofia". Speculațiile în chestiune sunt susceptibile, precum am arătat, de a fi integrate în sinteza noastră culturală.

Ideile noastre despre „Sofianic" ca ”determinantă stilistică” nu sunt însă deloc condiționate de speculațiile ruseşti cu privire la ipostaza metafizică a sfintei Sofii, nici de valabilitatea dogmatică a acelor speculații.

Sofianică e pentru noi orice creație sau existentă imaginară sau reală, care mărturiseşte despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos. Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natură, o concepție despre un organism social, comportarea omului în viața cotidiană etc. Toate aceste fapte sunt sofianice în măsura în care ele ne revelează o transcendență coborâtă într-un primitor receptacol.

De la această altitudine ne putem întoarce privirile încă o dată spre meditațiile metafizice ale unui Florenski sau Bulgakov. Doctrina lor am expus-o sumar mai sus. Sofia este după aceşti gânditori o ipostază de ordin secund a divinității, sau întâia creatură. Aceiaşi gânditori, în dorul de a preciza natura Sofiei, ajung să o identifice cu ideile platonice, sau cu demiurgul şi cu formele entelehiale ale filozofiei păgâne. Felul acesta de a determina Sofia ni se pare efectul unei stângăcii, dacă nu chiar al unei grave confuzii, împrejurarea aminteşte o ciudățenie a iconografiei primitive ruseşti, care reprezenta printre sfinții creştini şi pe „sfântul Sofocle" şi pe „sfântul Plato". E aici un punct unde gânditorii ruşi n-au avut presimțirea justă a sofianicului. Sub un anume unghi, concepția gânditorilor ruşi despre Sofia e prea aristotelico-platonică, şi prea puțin sofianică.

Să nu uităm că entelehia aristotelică este forma dinamică plăsmuitoare a ființelor reale.

Entelehia culminează în frumusețea biologică, în plenitudinea formală, trupească, a făpturilor. Entelehia de sens creştin nu poate avea această culminație de ordin fizic, ea îndrumă făpturile spre transfigurarea spirituală, spre atitudinea rituală; ea e definită prin forma sofianică a ființelor devenite mulaj al rugăciunii, al meditației şi al iluminării. Ideile platonice, fiind expresia cea mai înaltă a frumuseții generice, rămân încă tot numai pe un plan biologic, potențat. Dacă există o lume a Ideilor, acestea trebuie să aibă pentru spiritul creştin cu totul altă fizionomie decât cele platonice. Ideile sofianice se deosebesc de Ideile platonice ca figurile picturii bizantine de statuile apolinice ale lui Praxitel. Demiurgul creştin, dacă există un asemenea demiurg, nu creează o natură ca un complex de forme de frumusețe pur vitală, ci o natură care ia aspecte de biserică şi care culminează chiar în realitatea spirituală a bisericii. Entelehia sau Ideea, pe care tinde s-o realizeze demiurgul creştin, nu este forma de supremă plenitudine biologică, ci forma sofianic transfigurată. Această formă coincide, ca expresie, cu statica mântuitului. Natura pe care o plăsmuieşte demiurgul creştin este „natura-biserică". Filozofiei ortodoxe i se impune deci o largă revizuire a termenilor. Gânditorii ruşi au îndrumat speculațiile în jurul sfintei Sofii pe o linie nu îndeajuns „sofianică".

Atât capitolul despre Bipolaritatea spiritualităților creştine, cât şi acest capitol despre caracterul sofianic al ortodoxiei ne-au arătat cum diferă una de alta spiritualitățile creştine. Fireşte că „romanicul", „goticul", „protestantismul", „catolicismul" au fost pentru noi nu mai puncte de reper.

Scopul nostru a fast în rândul prim o analiză stilistică a spiritualității ortodoxe. Făcând o reprivire, ajungem la câteva rezultate ce ni se par neîndoielnice. Spiritualitatea ortodoxă e, ca şi alte spiritualități creştine, „bipolară". Ea este adică orientată spre două puncte extreme: spre „transcendență" şi spre „vremelnicie". Fiecare din aceste orientări se conturează însă în ortodoxie altfel decât în celelalte spiritualități creştine.

Întâi: în cadrul „vremelniciei" duhul ortodox îşi îndreaptă preferințele spre categoriile şi lotul organicului. Şi al doilea: „transcendentul" e închipuit în ortodoxie ca fiind coborâtor, iar lumea ca un „receptacol". Această dublă orientare, ce diferă prin ambele ei aspecte de orientările spirituale de aiurea, conferă ortodoxiei înfățişarea măreață a unui fenomen de originală şi înaltă anvergură. Profilul magnific al unui asemenea fenomen poate să intereseze prin sine însuşi. Cu atât mai mult acest profil va interesa gândirea românească, înțelegerea fenomenului contribuie din plin şi la înțelegerea culturii populare

româneşti, în cadrul căreia determinantele stilistice ale ortodoxiei au găsit o înflorire si dincolo de ceea ce este dogmatic şi canonic fixat 1.

1. În capitolele închinate spiritualității creştine şi ortodoxe scopul nostru a fost exclusiv, o analiză şi o descriere „stilistică" a fenomenului. Examenul l-am făcut cu pasiunea cercetătorului preocupat de probleme de filozofia culturii. Din cele arătate nu se pot trage însă concluzii cu privire la concepțiile filozofice ale noastre, care în atâtea puncte fundamentale diferă de cele ale metafizicii creştine-ortodoxe.

DESPRE ASIMILARE

Originalitatea unui popor nu se manifestă numai la creațiile ce-i aparțin exclusiv, ci şi în modul cum asimilează motivele de largă circulație. Fenomenul asimilării devine din cale afară interesant şi concludent mai ales când temele sau motivele asimilate s-au prezentat spiritului etnic cu prestigiul intangibilității, cu aureola magică a lucrului tabu, supus în prealabil unui regim special de protecție. Când în ciuda intangibilității de natură sacrală şi în pofida sancțiunilor ce le implică orice schimbare a motivului spiritual, autoritativ şi canonic, spiritul etnic procedează totuşi la modificarea, sau amplificarea motivului, avem de a face desigur cu un proces de asimilare mult mai revelator decât sunt asimilările curente, de fiecare zi. Cercetătorii care se interesează de diversitatea substanțelor etnice ne-au rămas încă datori un pasionant studiu despre modul cum au fost şi sunt asimilate cultura biblică sau diferitele motive dogmatice la feluritele popoare europene.

Literatura noastră populară cuprinde un imens material încă deloc studiat sub acest aspect, în credința că ne găsim în situația de a da unele sugestii, vom alege din nenumăratele exemple de modificare a unor motive sacrale ce ne stau la dispoziție vreo două-trei, după părerea noastră foarte lămuritoare.

Iată o legendă care circulă în felurite variante în diferite regiuni ale țării noastre. „Cică la început, când a făcut Dumnezeu cerul şi pământul, s-a brodit de a făcut pământul .mai mare decât cerul, şi nu încăpea pământul sub cortul cerului, nu se mai vedea nici soarele, nici picătură de ploaie sau fulg de zăpadă. Ce să facă Dumnezeu ca să dreagă lucrurile? Să ceară sfat la arici! Cheamă pe albină si o trimite la arici. Albina se duce şi-i spune: «Uite, nene arici — cum o fi zis ea acolo — m-a trimis Dumnezeu să te întreb: cum ar putea el să bage tot pământul sub cer?» — «Şi tocmai la mine te-a trimis, la un ghemuit ca mine? Da ce ştiu eu, zice ariciul cu supărare. Du-te de-i spune că nu mă pricep eu la asta!» Albina pleacă, dar în loc să iasă pe uşă, se aşeză pe clanța uşii, iar ariciul, crezând c-a rămas singur, începe a 'dondăni: «Hm, el, Dumnezeu, după ce şi-a bătut joc de mine şi m-a făcut aşa de ghemuit şi de urât, acum ar pofti să-l învăț cum să micşoreze pământul. De ce nu mi-a dat putere multă să strâng pământul în labe, până s-o încreți, să se facă munți şi văi, să vezi atunci cum încape». Sbrr! atunci şi hoțoaica de albină de pe clanța uşii şi fuga cu vestea la Dumnezeu..." (Tudor Pamfile, "Povestea lumii de demult", Socec, Buc., 1913, pp. 25-26). Astfel făcu Dumnezeu munții şi văile. Legenda despre arici, ca animal al iscusinței, circulă în multe variante, din Bucovina până în Muntenia. Putem dezghioca vreun sens mai adânc, ascuns sub învelişul pitoresc al acestei legende? Nimic mai simplu. Termenii legendei implică o seamă de înțelesuri. Ni se spune mai întâi că lucrurile lumii nu au fost făcute toate prin actul creator inițial, întâiul rezultat al genezei se bănuieşte a fi fost o mare dizarmonie între cer şi pământ, care a trebuit să fie înlăturată printr-un act epigenetic. Unele fapte (munții şi văile) sunt creațiuni de circumstanță, de impas, simple mijloace de a înlătura un neajuns primar, prea târziu remarcat în construcția lumii. Cert, cosmogonia biblică e, chiar şi numai prin aceste câteva detalii, considerabil depăşită şi modificată. Din legendă se mai desprinde sensul reconfortant pentru slăbiciunea umană că nici Dumnezeu n-a izbutit, din capul locului şi cu un singur act, să făurească o operă de desăvârşită armonie, dimpotrivă, alcătuirea suferea de o meteahnă, oricum penibilă. Dar legenda mai cuprinde şi un alt sens latent, mult mai grav, şi care contrazice temeinic tema sacrală: Dumnezeu n-a fost în stare singur să îndrepte ceea ce ratase. A avut - zice-se - nevoie de „un sfetnic cosmogonic". Că acest sfetnic cosmogonic s-a nimerit să aibe o înfăţişare atât de insignifiantă, nu trebuie să ne tulbure. Sfântul Duh s-a mai întrupat el şi în alte făpturi insignifiante. Legenda adânceşte deci în chip neaşteptat perspectiva metafizică a genezei biblice, prin aceea că imaginează ca prim rezultat al genezei o imensă discrepanță cosmică, a cărei prezență cerea neapărat si de urgență un al doilea act, de desăvârşire. Paralel cu această

adâncire a perspectivei, constatăm în-termenii legendei şi o surprinzătoare umanizare a Creatorului, care nu mai e privit ca atotştiutor.

Un alt exemplu de variaţiune pe o temă sacrală. Acum câţiva ani Nichifor Crainic, într-un prea frumos eseu publicat în Gândirea, atrăgea întâia oară atenţia asupra unui fapt folcloric nu îndeajuns studiat, în unele colinde, texte ale unei liturgici laice cu cadenţe şi aer de ritual păgân, se spune că „grâul ar fi făcut din trupul lui Hristos", iar „vinul din sângele lui Hristos". Despre această credinţă populară, care şi-a găsit răsunetul în versuri de colind, am dori să spunem şi noi câteva cuvinte. Răsfoind istoria cultelor şi feluritele mitologii, s-a întâmplat ca atenţia să ne fie reţinută de nişte interesante analogii ale credinţei populare româneşti. Iată câteva motive similare:

În mitul lui Mitras e jertfit un taur, din trupul căruia derivă toate lucrurile vizibile: grâul din coarnele taurului, vinul din sângele taurului etc. Cititorul poate să toarcă singur firele analogiei între mitul lui Mitras şi credinţa populară. Alt exemplu. Unul din miturile cosmogonice indice presupune existenţa, la începutul începuturilor, a unui om, Puruşa, din ale cărui membre şi părţi trupeşti s-a făcut lumea cu tot ce se vede. E vorba în aceste exemple despre analogii ale superstiţiei noastre populare. Dar tema sacrală cu care vom aduce în legătură credinţa populară românească despre originea griului şi a vinului este în realitate aceea cuprinsă în taina eucaristică. Abaterea de la temă consistă în împrejurarea că credinţa populară inversează, ca să zicem aşa, raportul dat în formula eucaristică.

Termenii formulei sacramentale creştine îndură în credinţa populară o ciudată dislocare. După credinţa eucaristică un oarecare grâu se preface în trupul lui Hristos; după credinţa populară tot grâul, element al pâinii noastre de toate zilele, e făcut din trupul lui Hristos. Misterul sacramental e prefăcut într-un fel de mit naturalist. Avem sub ochi un gen de cosmogonie în miniatură, fragmentar realizată, ca un comentariu în jurul hranei umane. Abaterea de la modelul sacral odată stabilită, suntem îndrumaţi spre consideraţii comparative cu mitul mitraic. Asemănarea e ispititoare până în amănunte, dar şi deosebirea e certă: cosmogonia mitraică are semnificaţia unui mit integral al naturii, mitul popular echivalează cu o cosmogonie trunchiată. Analogia dintre credinţa populară românească şi mitul indian al lui Puruşa e destul de vădită. Dacă gândirea populară nu s-ar fi stăvilit singură, la jumătatea drumului, şi ar fi rămas cu consecvenţă în exerciţiul virtuţilor sale, cosmogonia la care ar fi ajuns ar fi culminat poate în afirmaţia că lumea e zămislită din trupul lui Isus Hristos. (Inexactitudinile de cronologie nu supără imaginaţia populară.)

Într-o poezie din Maramureş am găsit pe Isus Hristos localizat în preajma genezei:
O făcut Domnul Christos
Pe Adam foarte frumos.

(T.Papahagi, Graiul şi folclorul Maramureşului, p. 74, ed. Cultura Naţională, 1925.) Oamenii de catedră, închinaţi prin profesiune faptelor ca atare, se vor impresiona poate de analogiile citate, într-atât că s-ar simţi poate dispuşi să vorbească despre „influenţe". Credinţa populară romanească despre originea grâului şi a vinului ar dobândi greutatea unei rămăşiţe arheologice a cultului mitrale, despre care se ştie îndeajuns cât de răspândit a fost în părţile noastre. Din partea noastră ne declarăm mai puţin dispuşi să urmăm aceste sugestii lăturalnice şi piezişe ale analogiilor. Oricât cultul mitraic ar fi înrâurit cultul bisericilor creştine (fapt istoric de necontestat) nu înclinăm deloc spre ipoteza unei influenţe mitraice asupra credinţei populare româneşti despre originea grâului şi a vinului. Asemănarea nu e neapărat o dovadă de contaminare. Ea se poate explica şi pe altă cale; ea poate fi de natură mai accidentală. Din moment ce există o mentalitate creatoare de mituri, se poate uşor întâmpla ca acelaşi obiect să prilejuiască mituri asemănătoare în spiritul unor popoare nemolipsite încă de cauzalismul raţionalist. Dacă s-ar analiza oleacă articulaţia secretă şi modul de a proceda ale gândirii mitice, s-ar vedea că analogia adesea tulburătoare dintre miturile aparţinătoare unor ţinuturi sau timpuri, distanţate prin mari intervale, e un fapt prea firesc, adică un fenomen primar, care nu cere altă explicaţie. Avem suficiente motive să bănuim că acesta e şi cazul similitudinii dintre credinţa populară în discuţie şi mitul mitraic, sau mitul indian. Dincolo de aceste consideraţii, existenţa unei asemenea credinţe populare, care inversează raportul dintre termenii unei teme sacrale, constituie o dovadă grăitoare despre prezenţa încă deosebit de vie în spiritul poporului nostru a factorului pe care-l numim: gândire mitică. E lucru ştiut că

doctrina bisericii creştine a acceptat în alcătuirea ei, prin disimulare, o mulţime de elemente păgâne. Procesul de cristianizare a păgânismului a durat multe veacuri, în credinţa populară asupra căreia ne-am oprit, surprindem însă un fapt ce face parte dintr-un proces cu mişcarea tocmai întoarsă: e aci vorba despre păgânizarea unei teme creştine.

Un alt exemplu de variaţiune pe o temă sacrală. Raiul şi iadul, şi cu deosebire judecata din urmă, au aprins cu putere de obsesie permanentă imaginaţia populară. Dogma creştină e precisa: la judecată se prezintă omul. El e singura fiinţă pământeană care se bucură de acest tragic privilegiu. Opunem acestei credinţe dogmatice următoarele versuri populare:

Foaie verde grâu mărunt,
Câte flori sunt pe pământ,
Toate merg la jurământ;
Numai spicul grâului
Şi cu viţa vinului
Şi cu lemnul Domnului
Zboară-n naltul cerului,
Stau în poarta raiului
Şi judecă florile,
Unde li-s miroasele.

(I. Corbu, Doina, Bistriţa, 1925.) Poezioara de faţă e remarcabilă nu numai ca întruchipare poetică, dar şi ca schimbare vastă de orizont a motivului dogmatic.

Oricât de simbolice ar fi aluziile acestui bocet, viziunea primară cuprinsă în cele câteva versuri se impune şi ca atare; iar viziunea ca atare cuprinde o escatologic mult lărgită faţă de aceea a doctrinei creştine, în planul insondabil al judecăţii şi al sfârşitului nu joacă rol numai omul, ci oarecum toate fiinţele, chiar şi regnul vegetal. Plantele încetează de a mai fi simplu stafaj, participând şi ele la misterul şi la drama imaginată. Această „escatologic a florilor", în care regnul vegetal e trimis la judecata din urmă, şi în care „miresmele dobândesc prestigiul înalt al unor fapte de domeniu moral, care atrag după sine salvarea sau osânda, implică un original, profund şi excepţional simţ metafizic, în discuţiile de multe ori sterile, reluate cu spirit şi părăsite cu pasiune, în preajma firii poporului nostru, s-au încumetat unii să afirme, fără controlul necesar, că poporul românesc ar suferi de oareşcare deficienţă metafizică. Autorii unor asemenea propoziţii trec cu vederea împrejurarea că simţul metafizic popular, dacă există, are, ea orice mod popular, un caracter profund organic, iar nu intelectual-discursiv, şi că acest simţ se poate consuma şi fără retorică, discret, în arzătoare, dar stăpânite viziuni. Am ales din materialul ce stă oricui la dispoziţie un umil exemplu, pierdut fără strigăt într-o colecţie oarecare.

Nu credem că celelalte literaturi populare europene ne vor putea servi ceva asemănător.

Nu ne-ar fi greu să înmulţim exemplele. Toate aceste variaţiuni pe teme sacrale au o semnificaţie fie de adâncire, fie de lărgire, fie de inversare a perspectivelor temelor sacrale. O mai atentă studiere a materialului folcloric, după teme, ar scoate la iveală linia de mişcare proprie spiritului nostru etnic. S-ar vedea degrabă că poporul românesc nu s-a juruit motivelor sacrale, ci îşi merge drumul său interior, înscris în structura ce-l diferenţiază de alte popoare. Cultura biblică şi bisericească sunt asimilate în spirit creator. Surprindem în funcţia creatoare pe care cultura biblică şi bisericească o dobândesc cu, prisosinţă în sufletul poporului nostru, o particularitate care aparţine, precum bănuim, şi celorlalte popoare balcanice, dar care ne deosebeşte de popoarele apusene, mai ales germanice, şi nu mai puţin de poporul rusesc. La popoarele germanice, restrângând consideraţiile la sufletul popular, cultura biblică e învestită mai mult cu o funcţie disciplinară decât creatoare. La aceste popoare cultura biblică nu fecundează în sens creator, ci se vrea mai curând izbândă practică. Cultura biblică devine astfel înainte de toate un izvor de precepte şi imperative. Ea canalizează şi disciplinează energiile sufletului colectiv. Poporul nostru asimilează preceptele în chip mai organic şi într-un fel mai puţin conştient. Interesant e că în genere românul nu prea face saltul în schisma spirituală. Ispita aceasta se istoveşte în sufletul nostru popular printr-un proces de sublimare, pe planul imaginaţiei legendare şi poetice. Tendinţa schismatică, atât de generală în Europa, dar mai puţin acută în cadrul ortodoxiei, îşi găseşte la poporul

românesc un ventil în creații care nu depășesc cadrul unui anume joc al imaginației, și care pot să circule fără nume, fără paternitate și fără răspundere. Ispita schismatică se sublimează în vis liber si în viziuni care nu obligă și se pierde în anonimat; nu se dezvoltă în doctrină și nu ajunge la creația sectară, de noi cuiburi de viață religioasă. Ne găsim aci în fața unei trăsături psihologice prin care ne deosebim bunăoară de poporul rusesc. Cultura biblică și bisericească fecundează sufletul poporului rusesc de multe ori în sensul practic al schismei, al eresului și al sciziunii sectare. Poporul rusesc aproape că nici nu poate fi despuiat de această notă sufletească. Se poate risca paradoxul că însăși mișcarea „celor fără Dumnezeu" are în Rusia, ca substrat psihologic, „ispita schismatică religioasă", care a dus și duce acolo la toate închegările sectare.

La popoarele apusene sectarismul e foarte înfloritor. Dar acolo sectarismul nu e un rezultat al fecundității religioase ca în Rusia, cât al tendinței prin care am caracterizat sumar rolul culturii biblice și bisericești la apuseni. Cultura biblică se vrea în sufletul popoarelor apusene realizată ca doctrină practică, și aceasta în forma cea mai „pură". Din această sistematică și foarte susținută tendință spre puritate se nasc acolo fără curmare mișcările sectare, în Rusia sectele iau ființă nu din năzuința spre paradisul pierdut al doctrinei pure și originare, cât dintr-o fecunditate religioasă naturală. Noi ne deosebim sub acest raport atât de apuseni, cât și de ruși. E adevărat că în ultimele decenii și poporul românesc a fost invadat de secte, dar toate sunt străine, nu un produs al pământului. Românul variază spontan motivele dogmatice și canonice, dar nu până la „schismă". El pune în spontaneitatea sa o visătoare cumpătare și o mare discreție.

PITORESC ȘI REVELAȚIE

Dragostea de pitoresc, o trăsătură caracteristică multor popoare, e mal mult decât un simplu subiect de psihologie etnică; ea se pretează de fapt la aprofundări care țin așa-zicând de investigația abisală. Două popoare pot să manifeste deopotrivă o intensă dragoste de pitoresc; această înclinare poate să aibă totuși de fiecare dată un alt înțeles tainic, care urmează să fie pus în lumină, în analiza fenomenului ni se pare indicat să coborâm până în regiuni care țin de împărăția inconștientului. Psihologia etnică tradițională studiază fizionomia sufletului popular pornind de la aspecte foarte vizibile, și rămânând la ele. Investigația abisală surprinde fizionomia etnică în dedesubturile ei câteodată deloc vizibile. Afirmând că dragostea de pitoresc e obiect de cercetare abisală, ne angajăm pe un drum ce promite să ne ducă până în pragul unor semnificații care zac dincolo de ceea ce ni se revelează în chip nemijlocit.

Mai întâi câteva cuvinte despre un aspect economic al chestiunii. La popoarele apusene interesul arătat de sufletul țărănesc podoabei și în general pitorescului, ca un cadru de viață, începe de obicei numai de la o anume treaptă de bunăstare în sus. La aceste popoare înclinarea ce ne preocupă e ca floarea Edelweiss, care apare numai dincolo de linia de gheață. De ia un anume standard de trai gospodăresc în jos, ne găsim în apus întotdeauna în imperiul sărăciei, cu tot alaiul ei de neajunsuri suplimentare. Sărăcia e însoțită în apus de efecte imediate dezastroase. De ea ține totdeauna demoralizarea și un dezinteres dezolant față de tot ce este simplă înfrumusețare sau cadru înviorător, în răsăritul și în sud-estul european sărăcia nu e o stare cu repercusiuni atât de demoralizante ca în apus. Aci simțul pentru podoabă nu e condiționat în așa mare măsură de un prielnic standard economic, în răsăritul și în sud-estul european simțul pitorescului pare deci a avea rădăcini sufletești mai adânci decât în apus. O notă caracteristică a popoarelor apusene ni se descoperă în împrejurarea că estetica vieții cotidiene este grav alterată și copleșită de duhul economic.

Țăranul apusean se menține, chiar și în condiții excepțional de înfloritoare, cu încăpățânare în cercul intereselor practice, refuzând gratuitul; el e subjugat de simboluri materiale mai mult decât de pofta de a-și înfrumuseța decorativ viața, în satele elvețiene, cu.gospodăriile lor exemplare sub toate punctele de vedere, te izbește o priveliște cu totul de neînțeles pentru un răsăritean. Țăranul elvețian își așează cu pedanterie inginerească produsul grajdurilor, adică gunoiul preparat cu paie, spre stradă, în fața casei, în enorme cuburi geometric tăiate. Strada (nu o numim „uliță", fiindcă în Elveția nu există decât străzi) e un impozant defileu printre aceste cuburi de materie rustică. Recunoaștem în mândrul mod de a clădi viitoarea hrană a ogoarelor în forme de templu egiptean un ostentativ simbol de măreție gospodărească. Această contabilitate palpabilă, în care citești diagrama prosperității unui sat, acest gunoi de optsprezece

carate, reprezintă de fapt întâietatea interesului economic față de orice alt interes. Bogata viață țărănească de aiurea, din Olanda spre pildă, sau din Germania, stă mărturie, prin alte aspecte doar, pentru acelaşi primat indiscutabil al economicului. Teoria marxistă cu privire la primatul economicului, croită după chipul si asemănarea vieții proletare din centrele industriale, şi-ar fi putut găsi desigur şi unele confirmări în felul vieții țărăneşti din apus. în orice caz această teorie, indiferent de valoarea ei de principiu, corespunde în apus mult mai mult unei stări de fapt decât în răsărit. Țăranul român, ca să nu vorbim decât despre el, fiindu-ne cel mai apropiat, manifestă orientări care dezmint hotărât primatul intereselor economice, acel primat ce n-ar îngădui eflorescentele frumuseții decât ca o anexă sau ca un epifenomen. Nu prea e locul să intrăm într-o discuție, de atâtea ori părăsită şi reluată, asupra teoriei marxiste, dar în considerațiunile ce ne preocupă e bine să păstrăm, în ocolul atenției noastre împrejurarea impresionantă că țăranul răsăritean nu uită nici în cea mai neagră sărăcie podoaba şi pitorescul ca pervaz firesc al vieții. Despre țăranca noastră îndeosebi-se poate spune că ea se va lipsi de orice, dar nu de inutilitatea unui adaos de forme şi coloare la mediul ei de toate zilele. Mizeria, nepregătirea, veacurile de robie au împins, ca o necurmată bătaie de vânt, pe țăranul român la dezordine gospodărească, la trai neigienic, câteodată la stări de civilizație neolitică, dar nu l-au putut face să renunțe la pitorescul înadins sporit şi alimentat la fiece pas al vieții. Căsuța, oricât de redusă la elementele necesare adăpostirii, va purta întotdeauna ca un semn de liberă noblețe stâlpii pridvorului; bisericuța, oricât de puțină la trup, se va mândri adesea cu un peristil. Ulciorul din care se astâmpără setea va fi totdeauna împodobit cu un decor bătrânesc, iar peretele, oricât de pustiit de nenoroc, va purta oricum o icoană. Dacă nu. s-a pus la o parte destulă agoniseală pentru clădirea unui arătos lăcaş de închinare, se va tăia, cu răbdurie migală, din lemn, o troiță, care prin formele şi crestăturile ei ornamentice poate să țină loc de altar şi turlă. Dragostea de pitoresc şi de ornament are în viața țără-nească, sau ciobănească, românească o întâietate atât de precumpănitoare asupra economicului, încât o vedem activă şi manifestă chiar şi acolo unde omul e absorbit ca o simplă tristă unealtă într-un sistem de exploatare impus silnic de duhul întârziat al vremii. Dragostea de pitoresc şi de podoabă a răsăriteanului stau mărturie învederată şi de nerăsturnat împotriva teoriei materialismului istoric, după care orice, interes artistic n-ar apărea decât ca o efulgurațiune, rece şi fără substanță proprie, pe vatra unei structuri economice. Fapt e că țăranul român nu crede cu aceeaşi seriozitate de scarabeu ritual în caratele gunoiului ca țăranul elvețian. Dintr-un punct de vedere, aceasta e neapărat un rău, şi simptom nepoftit al unei situații condamnabile; din alt punct de vedere aceasta e o dovadă reconfortantă despre ,un stil de viață, minor, ce-i drept, dar de-o incomparabilă distincție. Din ce nebănuite profunzimi trebuie să izvorască în răsăritul nostru această distilată dragoste de pitoresc şi de podoabă, ca să reziste, precum rezistă, unor porniri atât de fără de frâu cum sunt cele economice? Vom încerca să arătăm, în cele ce urmează, dimensiunile problemei.

Deocamdată să ne îmbibăm sufletul de aspectele felurite ale unui „pitoresc" la care colaborează, cu satisfacția unor egale contribuții, omul român şi natura, întovărăşiți parcă sub curcubeul unui singur destin.

Câteva cuvinte despre cadrul arhitectonic al acestei vieți. Drumurile ardelene duc prin sate unde în nemijlocită apropiere găseşti două concepții arhitectonice cu totul diferite: una românească, alta săsească. Străvechile, masivele sate săseşti şi-au studiat mult şi până în detalii — cel puțin aşa pare — locul unde aveau să fie clădite. Din felul cum satele săseşti zac îndesate între drepte imaginare, se desprinde impresia de calcul, în alinierea caselor, în frontul lor compact, simți prezența unei energii umane canalizate colectiv, potrivit unui plan primordial impus naturii.

Satele româneşti sunt aşezate nu mai întâmplător, dar mai firesc, ele cresc din peisaj atât de organic, că nici nu-ți poți închipui ca ele să nu fi fost totdeauna acolo unde sunt în neorânduiala vie a acestor sate simți prezența unei imaginații umane, care prelungeşte natura până dincolo de ea, până în zone de miracol şi de poveste. Te poți aştepta să vezi ieşind de sub o poartă săsească o maşină de treierat. Dintr-o casă românească te poți aştepta să vezi ieşind pe Muma Pădurii. Saşii, vechi colonişti, neam de o dârză, statornică şi înceată vrere, şi-au ales, după criterii îndelung cumpănite, pământul unde aveau să-şi ridice casele şi să-şi sape mormintele; ei au gustat precauți apa, au cântărit lumina şi au măsurat cu grijă grosimea humei, s-au ferit prevăzători de înălțimi prea accidentate şi au încercat cu steagul si cu nările direcția vânturilor. Rânduiala aceasta chibzuită şi-au păstrat-o satele săseşti până astăzi. Ele n-au crestat

cu entuziasm stângaci din peisaj, precum cele româneşti; ele au fost aduse parcă în acest peisaj ardelean gata de aiurea, prin văzduh sau pe altă cale, dintr-o ţară unde anemia solului i-a învăţat pe oameni să convertească natura la pravila lor, să muncească drept şi cuminte, şi cu o geometrică statornicie ce nu sare niciodată din făgaş. Satele româneşti, înălţate vertiginos pe o muchie, luând pieptiş o prăpastie, sau împrăştiate într-o vale ca turmele, s-au născut parcă din inspiraţia capricioasă a naturii însăşi în mijlocul căreia ele sunt aşezate. Casele săseşti stau cot la cot, alcătuind împreună un singur mare zid către stradă, severe, cu ferestre înalte, care nu îngăduie nici o privire dinafară, şi purtând pe frontispiciu convenţional câte o maximă biblică: comuna săsească e o colectivitate raţională de oameni închişi, fiecare având nevăzut crestat pe frunte imperativul categoric.

Casele româneşti sunt mai liber laolaltă, ele sunt despărţite şi distanţate prin grădini, au pridvoare împrejur, şi ferestruici aşa de joase că poţi vedea totul înăuntru; casele formează grupuri nesimetrice ca ţăranii când se duc în dezordine la o înmormântare sau la o nuntă: comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschişi, iubitori de pitorescul vieţii.

În satele săseşti vezi adesea, rămăşiţe târzii dintr-un ev mişcat şi plin de primejdii, întunecate biserici gotice împresurate de ziduri enorme. sunt aşa-numitele „biserici-cetăţi". În vremuri de cumpănă" sasul se retrăgea aci. Biserica devenea cetate, apărătoarea celor vii. În drumuri de cumpănă românul se retrăgea în codru. Biserica rămânea în urmă, ca să fie arsă şi să acopere cu cenuşa ei mormintele satului. Arhitectura săsească era menită să reziste intemperiilor sorţii, şi era născută dintr-un viguros simţ al timpului văzut ca o proiecţie rectilinie în viitor. Arhitectura românească era făcută fără raportare prea strânsă la rezistenţa temporală, din duhul intermitenţei sezoniere. Casele şi bisericile cresc şi dispar, dispar şi cresc, ca spicul secerat, ca griul semănat, ca frunza care căzând a lăsat în locul ei latenţa altei frunze.

Casele săteşti, deşi bogate, sunt reduse la util; casele româneşti, deşi în cea mai mare parte sărace, ne întâmpină pretutindeni cu belşugul lor de inutilităţi, dovadă numai pridvorul cu stâlpi care-l înconjoară de obicei. Această horbotă de inutilităţi a caselor româneşti mărturiseşte nu numai despre prezenţa unui simţ artistic.

Remarca aceasta prezintă un interes relativ. Inutilităţile mărturisesc în primul rând despre o pornire nativă a sângelui, care se vrea cu orice preţ statornicit într-o lume de pitoresc. Casa săsească are la temelie mai mult o concepţie etică decât estetică despre rosturile vieţii. Sasul e preocupat de securitatea economică şi morală în raport cu natura, eu vrăjmaşul şi cu cerul. Viaţa întreagă el se tot asigură pe toate aceste planuri. Saşii sunt ingineri născuţi, ei impun naturii ordinea din sufletul lor, ei îşi aliniază casele prin hotărâre colectivă de a se apăra în front masiv de orice element de nesiguranţă. Românul se adaptează la natură superstiţios; insuficient educat în această direcţie, el nu-şi prea organizează destinul din proprie iniţiativă, ci silit doar de grave întâmplări; dar şi prin firea sa el se aşează mai curând într-un raport de vasalitate plină de încredere faţă de destin. El înaintează în imprevizibilul timpului, în orânduielile lumii exterioare cu sentimentul că răul şi binele ţi se dă după înaltă socoată. E aci latura pozitivă a sentimentului său cu privire la destin. Graţie acestui sentiment, se poate spune că nu există nici o situaţie care să ducă pe român la disperare anihilantă. Nu e vorba aşadar de un fatalism de accent tragic în sentimentul destinului propriu sufletului românesc, alternează ursita şi graţia divină, ca valea şi dealul. Românul nu va încerca prea mult să schimbe cursul întâmplărilor; el va modifica, dar nu va forţa configuraţia pământului. El îşi clădeşte casa şi la spatele lui Dumnezeu, ştiind pesemne că Dumnezeu are ochi şi în spate. Uliţele unui sat de munte românesc se pierd printre stânci şerpuitoare ca pâraiele. Uliţele în loc să taie stâncile, mai bucuros le ocolesc. Colaborează la acest fel atât dragostea invincibilă de pitoresc, cât şi respectul religios faţă de „fire", în ale cărei rosturi şi măruntaie e „păcat" să intervii silnic. După ordinea săsească capriciile arhitectonice ale românului te izbesc ca dezordine; dar dezordinea nu e decât altă ordine: expresie concretă a unui fel de a fi, a unei vieţi înzestrate cu anume inalterabile orizonturi lăuntrice, şi care. se hrăneşte dintr-un sentiment structurat al sorţii. Un popor aşa de evident orientat spre pitoresc e departe de orice primejdie conformistă de a crea după clişee şi în serie. Nimic mai variat de altfel decât tipurile de case ţărăneşti din ţara noastră. Ne referim fireşte numai la acelea care ar putea fi socotite cu oareşcare aproximaţie „româneşti". „Româneşti" nu în sensul unei paternităţi exclusive, ci mai curând în sensul unei aderări obşteşti la ele. Cine a creat aceste tipuri, de unde derivă ele? - Iată întrebări care nu ne pot interesa deocamdată. Ne interesează faptul în sine că

tipurile de case sunt răspândite într-o întreagă regiune, indiferent că au fost create sau adoptate, împrumutate sau adaptate de țărănimea românească. Ar prezenta desigur un imens interes să se ştie în care tip de case a intervenit cel mai mult spontaneitatea românească, dar pentru studii de asemenea natură se cer investigații de o viață. Aici trebuie să ne mărginim la constatări şi perspective ce pot fi formulate fără riscuri pe temeiul unor impresii generale, încercând să arăți notele comune, concrete, ale tipurilor de case româneşti, s-ar putea întâmpla să nu rămâi cu nici una în mână. Ce e comun casei din Munții Apuseni cu acoperişul de paie, de atâtea ori mai înalt decât zidurile, cu streşinile lăsate ca poalele peste pereți până aproape de pământ, şi casei cu acoperişul de stuh, mult mai turtit, din satele din Muntenia? Sau ce e comun între casa din Muntenia şi casa cu acoperişul treptat ca o cascadă din Basarabia? În legătură cu această diversitate tipologică se pot pune desigur diferite probleme. Este „acoperişul-casă" din Munții Apuseni un produs mai local decât acoperişul-cascadă din Basarabia? Este acoperişul-cascadă din Basarabia un ultim ecou al acoperişului pagodei asiatice? Întrebări de acestea, şi câte or fi la fel, vor fi poate îndreptățite, dar cine le dă satisfăcător răspunsul? Dacă ne restrângem la considerații asupra circulației motivelor concrete, ne va fi cu neputință să formulăm sau să circumscriem „românescul". Căci în arhitectură nu e mult mai altfel decât în poezie. Motivul baladesc al Meşterului Manole circulă între mai multe grade de latitudine şi longitudine geografică. Specific românesc nu poate fi numit, dar românească e interpretarea şi sublimarea lui sofianică. O originalitate exista fără îndoială şi în arhitectura noastră populară, dar ea trebuie căutată nu atât în motivele şi elementele ei, cât în imponderabilul dozajului lor. Cel mai general element arhitectonic e încă pridvorul cu stâlpi, dar nici acesta nu e atât de obştesc, încât să poată alcătui un coeficient necondiționat al unei formule stilistice valabile pentru tot pământul românesc.

E neîndoios că în aspectul casei româneşti de pretutindeni intră un remarcabil număr de elemente inutil estetice, şi de asemenea un pitoresc sui-generis, aceasta mai ales dacă o asemănăm cu casa croită pe calapod etic şi practic, tip răspândit la popoarele apusene, franco-germane. Pentru a fixa locul casei româneşti în scala posibilităților stilistice e necesar să notăm în acelaşi timp o distanțare față de înclinarea spre pitoresc a altor popoare. Tipurile casei româneşti se relevă bunăoară printr-o negrăit de binefăcătoare „discreție" în utilizarea pitorescului, în asemănare cu exuberanța descătuşată şi violentă a celorlalte popoare răsăritene. Ajunge, străbătând Bucovina, să treci dintr-un sat românesc într-un sat ucrainean, pentru a încerca sentimentul demarcațional al unui salt în altă lume. Nu trebuie să ai ochiul tocmai specializat întru meşteşugul unor atare diferențieri. Cât priveşte apetitul pitorescului se remarcă uşor şi de la întâiul contact, mai ales în arhitectura bisericească, o anume „discreție" românească, şi o anume „exuberanță" ucraineană, în mediul ucrainean pitorescul ia proporții de recoltă şi de strălucire înadins adunate la un loc, pentru a demonstra bogăția formală şi coloristică a lumii. Poporul românesc e fără îndoială îndrumat dintru adâncul său spre pitoresc. El pune totuşi în această patimă a lui o măsură, un ritm şi un duh atât de degajat, cum nici unul dintre toate neamurile înconjurătoare.

Oricâtă înfrânare si-ar impune sunetul românesc în ceea ce priveşte pasiunea pitorescului, această înclinare ține incontestabil de anatomia sa: ca atare ea devine uneori un fel de organ, un organ cu care duhul românesc asimilează elemente străine. Faptul ni se pare de o deosebită importanță, meritând o subliniere. Un lucru e să iubeşti pitorescul şi să-l creezi, altceva e să asimilezi motive şi elemente străine, integrându-le într-o viziune de pitoresc. E de relevat că aceste motive şi elemente străine asimilate posedă la origine de obicei cu totul altă funcție decât aceea ce li se acordă prin încorporarea într-o viziune pitorească. Să dăm nişte exemple din domeniul arhitecturii. Istoria ne dă pilde de motive evident străine care au fost totuşi foarte organic asimilate din partea arhitecturii româneşti, grație tocmai orientării spre „pitoresc" a acesteia. Motivele de împrumut îşi pierd rostul originar, dobândind în realizările româneşti o nouă funcție. Să ne gândim bunăoară la bisericile de lemn din Maramureş, din Bihor etc. Socotim aceste biserici printre cele mai prețioase şi mai fără de rezervă admirate produse ale geniului nostru popular. Atributele cele mai caracteristice ale lor sunt de o parte acoperişul coborât peste navă până aproape de pământ, parcă vrea să adăpostească cine ştie ce făpturi telurice, şi de altă parte sulița turnului țâşnit spre cer de câteva ori mai înalt decât trupul bisericii. Câteodată aceste biserici par nişte colibe, cu turnuri. Turnurile, disproporționat săgetate spre stratosfera, sunt fără îndoială de origine gotică. Curios e însă că nu avem de a face cu un simplu gotic împrumutat, ci cu o consecință îndrăzneț desfăşurată, cu un gotic superlativ şi potențat, de o parte, cu un gotic adaptat la material (lemn) de altă

parte. Aspectul arhitectural de ansamblu al acestor biserici te împiedică totuşi să atribui turnurilor aceeaşi funcţie, de îndrumare spre înalt, ce le revine de drept în stilul gotic, în prezenţa fenomenului gotic originar eşti dispus să urmăreşti linia verticală cu sentimentul revărsării în transcendenţă, într-o lume de dincolo plină de grave mistere, în ansamblul arhitectural al bisericilor maramureşene verticala turnurilor completează în chip fericit doar „pitorescul" întregului. Verticala gotică a fost deci asimilată nu pentru funcţia ei estetică originară, ci pentru a fi încorporată unei viziuni pitoreşti. Turnurile bisericilor noastre de lemn au în comparaţie cu năzuinţa severă, chinuită şi noptatică a goticului, uşurinţa unei sigure nădejdi, o sprintenă svelteţe, un aer luminos, idilic solar, între morminte si peste morminte co-perişul bisericii se apleacă cu grijă ocrotitoare, ca o cloşcă peste pui, iar turnul suleget se înalţă feciorelnic, aproape jucăuş, simbolizând parcă siguranţa învierii morţilor. Totul se integrează într-o vedenie cosmică liniştitoare, împestriţată de bucuria pitorescului, ca haină a unei permanente minuni. Orientarea pitorească a înlesnit arhitecturii noastre în general asimilarea multor elemente străine, care îşi pierd însă funcţia lor de obârşie. Contraforturile de origine gotică ale diverselor biserici din Bucovina (Voroneţ, Suceviţa, Rădăuţi, Vatra Moldoviţei etc.) devin pe soi românesc simplu decor. Contraforturile îşi pierd cu desăvârşire rostul lor iniţial de sprijin, de pinteni ai unor ziduri, care caută înălţimi ame-ţitoare, şi devin un adaos decorativ, aceasta mai ales în cazurile când ele vor fi acoperite şi cu fresce, în asemenea cazuri s-ar părea că arhitectul a urmărit înadins să câştige cât mai mult spaţiu pentru fresce. De altfel şi aceste fresce „exterioare" depăşesc o anume intenţie iniţială. Rostul originar al frescei era acela al unei revelaţii ce are loc exclusiv în interiorul privilegiat al bisericii. Prin apariţia debordantă a frescei pe pereţii dinafară, zidurile bisericii încetează de a mai fi un izolator faţă de natură. Natura va fi înţeleasă ea însăşi ca o vastă frescă revelatoare. Rostul frescei exterioare este să arate că nu trebuie neapărat să intri în biserică pentru a vedea puterile şi cetele cereşti. Aceste puteri şi vedenii "le poţi zări şi dinafară, stând sub soarele zilei în mijlocul naturii. Sensul frescelor exterioare este să desfiinţeze izolatoarele zidurilor puse între natură şi biserică. Natura şi biserica încep a se confunda. Am ajuns aci la un punct asupra căruia ne-ar plăcea să stăruim puţin. La bisericile de stil romanic şi gotic, zidurile des-part hotărât spaţiul ritualului de lumea dinafară. Zidurile izolează, tranşant spaţiul interior al bisericii de natura în care e situată biserica. Semnificaţia izolării este limpede: interiorul bisericii reprezintă de fapt altă lume decât cea dinafară. Măreţia exterioară a bisericilor romanice şi gotice te pregăteşte numai pentru cea dinăuntru. Zidurile sunt cenzura între două lumi, care nu au nimic comun. Acest rost al zidurilor corespunde perfect atât modului spiritual catolic cât şi celui protestant.

Semnificaţia zidurilor este în cadrul ortodoxiei în general alta. Zidurile despart spaţiul intern de lumea din afară în măsura în care le şi leagă. Ele izolează, dar şi împreună. Acest duh al împreunării celor două lumi, şi al legării lor, se manifestă în diverse chipuri şi e omniprezent în lumea românească. Frescele exterioare deosebit de bogate, acoperind toată biserica, cum le găsim pe unele lăcaşuri din Bucovina, dar şi frescele exterioare mai reduse, ale unor biserici din Muntenia şi Oltenia, sunt destinate să lege spaţiul ritual intern de lumea din afară. Stând afară te poţi simţi oarecum tot ca într-o biserică. Aceeaşi funcţie mijlocitoare între spaţiul intern şi lumea din afară îl are peristilul, pridvorul al atâtor biserici româneşti de aproape pretutindeni. Pridvorul, examinat mai de aproape în rosturile lui, răspunde unui sentiment metafizic care cere o legătură între natură şi lumea de dincolo, sau cea lăuntrică a spaţiului ritual. (Deosebit de organic este mai ales pridvorul care înconjoară întreaga clădire al unor biserici de lemn din Ardeal). Frescele exterioare şi pridvoarele simbolizează legătura între cele două lumi, care în fond sunt deopotrivă privite ca nişte revelaţii ale divinităţii.

Duhul pitorescului îl întrezărim - aceasta e aproape de prisos s-o mai spunem - pretutindeni în ţara noastră şi ca generator al portului românesc. Dar şi în cazul costumelor rămâne o trudă rău plasată orice încercare de a stabili elemente generale sau motive de circulaţie pe ţară. Afirmând că portul ţărănesc e excepţional de variat şi că în unele regiuni el se felureşte exploziv şi de la un sat la altul, nu facem decât să repetăm ceea ce de atâtea ori s-a spus. Avem în faţa noastră o colecţie bogată de păpuşi etnografice <nota 1>, un mic popor românesc multicolor şi pestriţ din cale afară. Parcă ar ieşi dintr-o biserica acest mic popor, atât e de vioi si de sărbătoresc. A pornit ceata spre iarmaroc sau se împrăştie numai după un joc zgomotos şi fierbinte, într-o duminecă mare de sat? Iată o ţărăncuţă din Gorj, cu zigzaguri galbene, eu ia de coloarea zăpezii; aceea cu catrinţă neagră şi cu broboadă bogată coboară de la Haţeg. Grănicerul din Banat e aci, cu pălăria ţuguiată, cu cămaşa simplu împodobită cu ornamente pătrate. Nu lipseşte nici

primarul de la Chizătău cu pieptarul cu borduri negre de fină ornamentație, închipuită din linii, ce par urme de pasăre în zăpadă. Ciobănaşul cu tundra cafenie vine din Muscel, iar cel cu tundra mai scurtă din Prahova. Alături e țăranul monumental, în costum de o mare linie clasică, din Dolj şi gorjanul cu pieptar de podoabă neastâmpărată si cu cămaşa lungă şi înfoiată. Îndreaptă-ți ochii la costumul de uimitoare efecte, obținute prin simplitate, al hațeganului, sau spre bucovineanca ceea baroc încărcată de coloare, de bani, de flori. Dobrogeanul te atrage mai puțin, fiindcă ține să ilustreze influențe tătăreşti destul de sumbre. Din cealaltă parte se apropie sălişteanca cochetă cu mult negru şi alb, femeia de-un aspect cam mănăstiresc din Vlaşca, bănățeanca din Graniță cu cârpa încornorată şi cu opreg din şerpi multicolori.

Pădureanca purtând pe mâneci podoabă masivă, compactă şi cu mărgele, care dau ritm şi linie şoldului. Te izbeşte costumul țărăncii de la Piteşti, strigător ca un răsărit de soare, nu mai puțin şi aproape antipodic lugojanul în negru solemn. Trecerea în revistă poate să continue după plac. Galeria acestor contemporani, şi strămoşi în acelaşi timp, e vastă cât țara.

1. Tăiate în lemn, desenate şi colorate de profesoara Laura Vlad (Lugoj).

Dar nu numai viața cotidiană, costumul, casa, arhitectura, câmpul cu fântânile şi cu troițele, sau cimitirul cu crucile de lemn şi cu stâlpi, pe care coboară porumbelul Sfântului Duh, poartă pecetea unui stil pitoresc. Acelaşi stil determină şi tot ce ține de imaginație, metafora în cântec şi în descântec, coloarea şi fantazia superstiției sau ale proverbului.

„Pitorescul" a invadat metafizica şi mitologia populară cuprinse în superstiție sau în credințele deşarte, în Bucovina se crede că femeia care vrea să se facă frumoasă trebuie să se spele cu apă din care bea curcubeul. Rețeta e poetică. Eficacitatea ei ar fi neîndoielnică şi fără greş, păcat numai că remediul propus e condiționat de circumstanțe irealizabile. Superstiția aceasta, ca şi multe altele la fel, confirmă însă invazia pitorescului până şi în magia populară. Într-o regiune din Moldova se crede că lemnele pe care le-ai ars în zi de iarnă îşi pun noaptea frunzele lor pe fereastră. Această viziune pitorească despre stafiile frunzelor denotă un intens animism şi o impresionantă mitologie fragmentară. Aceeaşi pitorească mitologie şi în următoarele exemple, în Transilvania se crede că în lună sade Avel cu capul spart de Cain, care îl ține aplecat peste un ciubăr, ca să i se scurgă sângele. când ciubărul va fi plin, vor pica din el trei picuri pe pământ. Pământul se va aprinde: vremea de apoi. E o stranie viziune de pitoresc apocalips, în Bucovina se crede că nu e bine a vărsa mazăre pe jos, căci ele ar fi lacrămile Maicii Domnului (a se vedea: Credinți şi superstiții de Artur Gorovei, col. Acad. Rom. 1915).

Când pitorescul pătrunde înțelepciunea populară, aceasta ia înfățişarea „sfătoşeniei". Proverbele româneşti sunt cele mai adesea produsul unei înțelepciuni alimentate de simțul pitorescului. Anton Pann, „cel isteț ca un proverb", a avut în valul de romantism - prietenos poporului - de-acum un veac, fericita inspirație de a aduna proverbele noastre şi de a le grupa după subiect. Pentru fiecare mănunchi a dat şi o Poveste a vorbei, o anecdotă, o povestire versificată, drept tâlc al proverbelor. Iscusința neobişnuită şi duhul pitoresc, pe care Anton Pann le-a pus în legarea proverbelor în rachete cu explozii multicolore, şi exegeza naivă ce le-o alătură, fac din Povestea vorbei una din cele mai originale şi mai simpatice cărți ale literaturii noastre. Unele mănunchiuri de proverbe sunt atât de strâns şi de firesc legate în zale, încât le crezi creațiuni dintr-un singur bloc. Uneori proverbele se dezvoltă unul din celălalt, cu o spontaneitate gâlgâitoare, ca poveştile din O mie si una de nopți, în Anton Pann s-a întrupat pe deplin întâia si ultima oară proverbul românesc şi spiritul latent al acestuia. Apariția lui Anton Pann a fost în felul său desăvârşită. Ce s-a mai făcut după el se reduce la un adaos mecanic de colecții. Nu s-a mai găsit un al doilea care să trăiască în aceeaşi măsură proverbul, să aibă acelaşi tact, aceeaşi dragoste şi vioiciune în întrebuințarea lui ca Anton Pann. Proverbele sunt aforismele poporului, dar ele au un ce greu definibil, aproape cu neputință de realizat unui .creator cult, anemiat de îndoielile reflexiei: un firesc ce înduplecă inima şi inteligența cea mai incoruptibilă, o grație a întâmplătorului, ceva mai presus de bine şi rău, ceva mai presus de adevăr şi neadevăr. Avem proverbe care prin finețea lor par nişte cuvinte de spirit azvârlite pe câmp unul altuia de zei-plugarii. Avem proverbe care sunt biciuri de foc şi proverbe care, înainte de a se preface în cuvinte, au fost flori. Unele, discrete, deschid orizonturi metafizice. Altele sunt surâsuri desprinse dintr-o stăpânită resemnare în, fața vieții. Unele au urâtul obicei al dascălilor care moralizează. Altele un umor izbăvitor de tristețe. Adâncime, joc, grotesc, întâlneşti la fiece pas. Nu la oricare țăran, fireşte, dar în belşugul de înțelepciune al acelui țăran fără de nume, sinteză supremă a

geniului unui întreg popor, rămas aproape acelaşi prin cel puţin zece veacuri. Observaţie căreia nu-i scapă nici o nuanţă a realităţii, interpretare adeseori divinatorie a existenţei, spirit ce se joacă cu relativitatea valorilor, imaginaţie care fixează pentru eternitate o icoană grăitoare găseşti din plin în înţelepciunea acumulată în acea miraculoasă memorie a poporului numită tradiţie. Trebuie să deschizi pagini de mare literatură ca să mai găseşti imagini plastice şi pitoreşti ca aceasta: „făţarnicul mănâncă sfinţi şi scuipă draci"; ironii ca acestea: „fă-ţi cruce mare că dracul e baton"; răutăţi naive ca aceasta: omul sărac şi nevoiaş „se îmbracă numai pe dinăuntru"; sau imagini sugestive precum următoarea: „ochii omului sunt din mare, fiindcă se bucură tot la mare". Cât priveşte vioiciunea imaginaţiei, dătătoare de semnificaţii, ţăranul nostru ia biruitor concurenţa cu oricare din vecinii săi. („Dintr-un răsur iese şi trandafir şi mărăcine." „Unde nu e pisică, şoarecii steag ridică." „Bătaia e totdeauna din rai." „Nimenea nu e uşă de biserică." „Nebunul nu asudă, nici la vale, nici la deal." „Din coada pisicii sită de mătase nu se face." „Mincinosul se îmbolnăveşte când spune adevărul." „Luminarea se aprinde pentru cei ce văd, nu pentru orbi." Blestemul:

„S-ajungi slugă la cai albi". „Ascultă cucu, până-ţi cântă.") Acest pestriţ şi scânteietor proverb întrupează desăvârşit înţelepciunea clădită pe imagini şi pe pitorescul naturii.

Dragostea de pitoresc, de detaliu, de podoabă, de arabesc, de coloare e o trăsătură caracteristică tuturor balcanicilor, ca şi celor din orientul apropiat, adică băştinaşilor din Asia Minoră. Această obştească dragoste de aparenţă pestriţă, excesivă, violentă, cu toată atmosfera rezultând din ea, o cunoaştem din călătoriile noastre sau ale altora sau cel puţin din literatura romanticilor, care au relevat-o întâia dară cu mai multă insistenţă. Setea de coloare, de amănunt, de variaţie, de belşug de forme, jocul sieşi suficient al imaginaţiei, beţia ornamentului si aventura arabescului se realizează în sud-estul european şi în răsăritul apropiat ca haină a unei întregi culturi, parcă spre a întări o dată din plin teoria frumosului ca „finalitate fără de scop". Ajunşi aci trebuie să ne întrebăm dacă această împrejurare, pe care nimeni n-o va tăgădui, nu posedă o semnificaţie mai profundă, ce trece dincolo de faptul în sine. Care e sensul ascuns al acestei orientări insistente spre pitoresc?

Apusul a îndrăgit şi el, în diverse timpuri si locuri, pitorescul. Dar orientarea lui spre pitoresc a fost mai puţin excesivă, mai accidentală, niciodată atât de substanţială şi de permanentă ca a răsăriteanului. Dragostea de pitoresc apare în sufletul apuseanului, bunăoară, după o saturaţie de rigorism spiritual sau după privaţiuni cărora le e "supus ca citadin, chinuit de monotonia zidurilor afumate şi a cotidianului mecanic şi nefiresc. Dragostea de pitoresc a răsăriteanului nu apare numai din când în când, ci constituie o dominantă psihologică. Această dragoste a răsăriteanului mai are apoi şi alt substrat subconştient decât al apuseanului. Dragostea de pitoresc a apuseanului este aceea unui om care din pricina închistării sale în abstracţiuni sterile, sau din cauza traiului silnic în cătuşele civilizaţiei, a pierdut natura şi care prin reacţiune se simte îndrumat să-şi creeze un surogat al ei. Dragostea de pitoresc a răsăriteanului este aceea a unui om care, solidar cu natura, vrea o îmbogăţire şi o întrecere debordantă a ei printr-o lume podoabă. Dar mai există între dragostea de pitoresc a apuseanului şi aceea a răsăriteanului şi o altă deosebire, care merge în adâncime. Dragostea de pitoresc a apuseanului e de obicei despuiată de orice^ substrat metafizic. Apuseanul iubeşte la anume ceasuri ale istoriei sale „pitorescul", fiindcă simte nevoia să fugă de monotonie şi abstracţiune. Evadând, el se identifică epicureic cu acest pitoresc. Altul e cazul răsăriteanului. Pentru a -înţelege orientarea spre pitoresc a acestuia, trebuie să pornim de la un fapt care la întâia privire s-ar părea lăturalnic, dar care aruncă unele lumini esenţiale şi ultime asupra acestui învolburat aspect răsăritean. Ne referim la existenţa unui misticism cu totul particular, care aparţine Asiei Minore. E vorba despre un misticism doctrinar care a creat multe scoale în cadrul culturii islame. Acest misticism doctrinar nu ar fi atât de răspândit pe cât este, dacă la temelia sa n-ar sta un misticism latent popular, ce poate fi întâlnit pretutindeni în regiunea despre care vorbim. Să însemnăm că potrivit misticismului, endemic la acea răscruce de continente, misterul divinităţii e conceput într-un chip cu totul aparte. Misterul divinităţii e închipuit ca un ce „ascuns", ca un ascuns care, pentru a se putea arăta, are nevoie de haină, de aparenţe. Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme si colori. Orice lucru e o manifestare a divinităţii. Divinitatea nici nu se poate manifesta altfel decât prin lucruri, prin forme, prin detalii concrete, prin pitoresc. Dumnezeu îşi impune pitorescul ca mod de a se arăta. Pitorescul e deci revelaţie. Cu cât pitorescul e mai divers şi mai intens; cu atât plenitudinea revelaţiei e socotită mai neştirbită. Sentimentul acesta metafizic e în chip firesc însoţit de o preţuire din

cale afară a pitorescului, de o prețuire care duce în cele din urmă la exaltarea pitorescului, la un cult al pitorescului. Poporul românesc e situat la marginea unui câmp peste care pluteşte această atmosferă de cult al pitorescului, întreaga peninsulă balcanică ni se pare întrucâtva contaminată de atmosfera aceasta. Problema pitorescului ca orientare spirituală are deci varii aspecte şi dimensiuni:

1. Există o orientare spre pitoresc cu totul accidentală şi de suprafață, chiar dacă ia proporții de mare amploare şi chiar dacă e obştească într-o anume regiune sau epocă. Surprindem o asemenea orientare de pildă la popoarele apusene, sau în romantismul european.

2. Există o orientare spre pitoresc, care echivalează cu o determinantă stilistică, inconştientă, organică, constitutivă. Această orientare poate să invadeze în sens creator toate domeniile de manifestare ale vieții spirituale şi culturale. Determinanta poate fi şi un puternic organ de asimilare a unor influențe străine.

Ea figurează ca atare de pildă în matricea stilistică a poporului românesc.

3. Există o orientare spre pitoresc ca dominantă stilistică, în cazul acesta orientarea ia proporții de cult, țâşnit dintr-un insondabil şi copleşitor sentiment metafizic. Pentru spiritul astfel orientat „pitorescul" devine „revelație" a dumnezeirii (Asia Minoră).

DUH SI ORNAMENTICA

Ornamentica artei populare se învredniceşte, sub diferite unghiuri, şi nu mai puțin decât alte plăsmuiri ale geniului anonim, de toată atenția celui care analizează determinantele stilistice ale unei culturi. Ornamentica, prin invenția ei de forme libere, de sine stătătoare, ades mai presus de natură şi de orice context al ei, ornamentica prin născocirile ei liniare, prin ritmica şi prin colorile utilizate, trebuie privită ca expresie directă, ca spovedanie şi comunicare a unui duh. Ornamentica e depozitară unor taine colective: din avântul sau din frăgezimea unei linii, din preferința arătată dreptei sau arcului, din accentul pus pe masa compactă sau pe motivul rarefiat din sublinierea figurației naturale sau a geometrismului abstract, se poate, cu ajutorul intuiției, a puterii analitice necesare şi a empatiei, reconstitui oarecum „grafologie" duhul unei populații. Plăsmuind forme ornamentale, omul crede că se dedă unui simplu joc. În realitate acest joc înseamnă autotrădare, mărturisire, rostire, manifestare involuntară a unei substanțe secrete, în apus grafologia trece astăzi drept o tehnică, după unii chiar drept o „ştiință", care, prin cuceririle şi succesele ei de netăgăduit, şi-a asigurat un locşor, chiar şi în considerația, totdeauna târzâelnică, a oficialității universitare. Experiențele grafologice de până acum asigură un destul de serios temei ideii că formele şi configurațiile scrisului uman se integrează, cu o putere simbolică, în vaste şi complexe configurații psihologice. Configurațiile scrisului şi conformațiile psihologice manifestă secrete corespondențe, puțind fi privite ca aspecte ale aceleiaşi semnificații unice sau, mai bine, ca părți. corelative ale unui întreg organic. Grafologii încearcă să reconstituiască omul dintr-o sedilă, cum paleontologii refac balaurul dintr-o unghie. Pe baza ornamenticii pe care arta populară de pretutindeni ne-o aşterne ca un dar la picioare, se poate proceda la un fel de grafologie colectivă, în stare să ne reveleze aspecte dintre cele mai ascunse ale duhului unei populații. Ar fi şi în cazul acesta vorba despre o corespondență tainică de configurații: de o parte sufletul uman, de alta plăsmuirea ornamentală. Depinde numai de priceperea tălmăcitorului de visuri (şi ornamentica e un vis) descoperirea echivalenței. Vom încerca o asemenea tălmăcire, plimbându-ne prin arta populară europeană. Osteneala va fi poate răsplătită de rezultatele pe care le întrezărim. Ne surâde anume posibilitatea de a stabili pe această cale câteva trăsături caracteristice ale duhului românesc. Ornamentica la care ne vom referi ține de arta textilă, de ceramică, de sculptura în lemn etc.

Pornim din Elveția. Ceramica elvețiană, alcătuită mai ales din ulcioare cu capac de metal, din blide sau din cărămizi de cămin smălțuite, prezintă o ornamentație în care recunoşti numaidecât florile domesticite ale grădinilor, sau cele evadate din nou în sălbăticie ale pădurilor alpine. Laleaua este un motiv frecvent, între flori care reprezintă probabil peisajul, se schițează adesea silueta muzeală a unei biserici sau a altor clădiri reprezentative, vrednice de a fi gravate în memoria smalțului. Câteodată în acest amestecuş fragmentar se rătăceşte fără de nici o logică un motiv acvatic, de pildă un păstrăv. Blidele, . predominant multicolore, de nuanțe grase, adesea întunecate, sătule, oferă ochiului curios un fond de desene: vreun vânător eternizat-pe luciul fragil, fără de măreția simbolică a lui Wilhelm Tell dar

pedant redat până în cele mai mici detalii, ca să recunoşti cel puţin genul proxim al penei de la pălărie şi calitatea nasturilor jiletcii. Desenul blidelor reprezintă scene familiare sau idile, bunăoară vreo cucoană cu mandolină şi căţei. Verdele, roşul-brun împestriţează, dându-i viaţă, această ceramică. Geometrismul este aproape absent în această ornamentică, reducându-se în general la însăşi forma obiectului. Geometrismul, în funcţie de util, pare deci dictat mai mult de rostul practic al obiectului decât de considerente estetice. Ceramica e în orice caz foarte încărcată ca ornamentaţie; abundă motivele naturaliste sau de intenţie naturalistă. Belşugul decorului e prea greoi pentru a comunica simţământul beţiei; el derivă mai curând dintr-un fel de meschină nevoie de a utiliza orice spaţiu disponibil. Locul gol, precum marginea blidului, e adesea umplut cu slovele medievale ale unei maxime biblice, sau ale unei înţelepciuni nu lipsite de burghez umor. Pornind din Elveţia spre răsărit vom descoperi cam aceeaşi ceramică în Austria, unde se cultivă motive naturaliste de acelaşi gen. Ornamentica manifestă aci totuşi o uşoară tendinţă, dacă nu spre stilizare, cel puţin de simplificare. Formele sunt în general mai sumare şi colorile poate mai vesele. În această regiune, de un specific climat spiritual, apar mai des, precum e şi foarte firesc, motivele catolice; de pildă mielul cu crucea subsuoară. E vorba şi în cazul acesta de o variantă locală a unei arte ormanetale răspândită pe un vast teritoriu în ţările apusene, în arta populară din apus, sau din Europa centrală, de exemplu în cea germană, ne întâmpină în afară de motivele naturaliste şi motive naturale schematizate după un calapod geometric impus de material (în ţesături de pildă de însuşi mersul iţelor). Schematizarea figurilor naturale nu rezultă dintr-o necesitate organică de stil, ci e artificială, sau, în cazuri optime, cerută de materialul utilizat. Ornamentica germană redă scene de viaţă, de ale epocii, bunăoară, ca o pauză a duhului de disciplină, idile cu soldaţi rococo, câteodată, din lipsă de spontaneitate imaginativă, aspecte de oraşe sau, ca o obsesie şcolară, motive biblice, cum ar fi pomul paradisiac, cu Adam şi Eva, reprezentaţi mai mult pentru morala fabulei decât pentru frumuseţea priveliştii. Sub unghi colbristic predomină nuanţele de roşu şi albastru, alăturate întâmplător, fără interes pronunţat pentru armonia lor. Reminiscenţe şi infiltraţii de origine cultă, proprii goticului, barocului, clasicismului, se amestecă şi se împletesc stăruitoare printre motive şi urzeli ornamentale din viaţa de la ţară. În orice caz, aici, spontaneitatea nativă a artei populare pare grav alterată şi stânjenită de influenţe „culte", „majore". Arta populară, trădată de ideea ei imanentă, devine soare-sec, penibil şi steril clişeu, Ecou fără substanţă proprie, stârnit de un copleşitor model, care este cultura majoră, a oraşelor. Ornamentica populară e supraîncărcată şi fără de nici o logică interioară; în ea fac nuntă arabescul simplist cu totul lipsit de harul închipuirii şi motivele naturale transcrise întocmai după natură, sau geometrizate, când mai violent, când mai uşor, după porunci intrinseci materialului întrebuinţat. Trebuie să ne ducem până departe spre miazănoapte pentru ca să găsim o artă populară ce şi-a mai păstrat ceva din vigoarea şi calităţile de altădată. Adică până în ţările scandinave. Ne vin în amintire, în acest pomelnic ilustrativ, acele vase de lemn, de băut, în chip de păsări stilate, împovărate de o ornamentaţie crestată, de un geometrism dinamic, alcătuit din linii radiante, din viguroase arcuri întretăiate, şi vopsite cu gust şi cu un remarcabil, sobru simţ al combinaţiei coloristice. Linia unduitoare susţinută, cercul solar, repetat ca să închipuie un lanţ, şarpele multiplu împletit, sunt motive care se văd din belşug pe mobila ţărănească, pe obiectele gospodăreşti.

Colori, pline dar mate, tonuri adânci, niciodată strigătoare, se întregesc complementar în acorduri de orgă. Toate aceste aspecte, precum şi motivele de animale mitologice, aduse cu poveştile, de la miazănoapte de sub candela lumii, de la miazăzi, sau din celălalt tărâm, pe nume: grifonul, ursul, leul, care împodobesc adesea căminele, amintesc atât prin dinamica lor, cât şi prin glasul viguros şi profund al colorii anume intenţii ale goticului ancestral scandinav, în Norvegia şi în Suedia apare, mai ales în arta textilă, un învoit şi vânjos geometrism, foarte consecvent sub unghi stilistic. Motivele naturale sunt stilizate unitar, geometrismul le întregeşte asonant: în toate este aceeaşi mişcare viguroasă aceeaşi nelinişte căutătoare, care-şi găseşte noima şi tâlcul în sine însăşi. Simţi în ornamentica scandinavă prezenţa unei voinţe suverane, care se complace în viziuni de ansamblu, stăpânitor situată în centrul unui câmp străbătut de linii de forţă, înaintând spre nord, vom găsi în Finlanda o artă textilă care prin felul ei ne iniţiază în tainele subpolare. Ţesăturile finlandeze au nu numai prin material, ei şi prin ornamentaţie, un aspect poros, lânos, moale: geometrismul formal al ornamenticii finlandeze imită parcă, mărite sub lupă, cristalele destrămate şi fără consistenţă ale zăpezii. Mai departe nu credem că e necesar să urmărim vânatul. Ne întoarcem deci în zone mai temperate.

Nu ne oprim decât în grabă tangențială asupra ornamenticii franceze, spaniole şi italiene. Ornamentica ceramicii populare franceze variază motive de acelaşi soi ca şi partea cea mai. mare a ceramicii apusene: florile, păsările, animalele, figurația umană; motivele iau doar o, înfățişare locală. Ornamentica franceză se singularizează însă prin procedeele ei mai economice, ea nu e aşa de încărcată precum aiurea, ea e rarefiată şi de o compoziție mult mai ritmică. Colorile spre care înclină francezul vibrează de o reținută căldură. Broderiile spaniole prezintă o ornamentică de un pronunțat geometrism, adesea de pătrățele şi de o compoziție foarte densă şi compactă, în colori vii, dominante fiind roşul, negrul, albul, violetul. Cât priveşte ceramica, ornamentică spaniolă, dacă se face abstracție de unele motive locale, cum ar fi taurul, şi unele infiltrații maure, nu se recomandă prin trăsături prea specifice. Arta textilă italiană o socotim printre cele mai încărcate şi mai variate ca ornamentică: aci se iveşte din plin şi acel geometrism drept liniar, al cărui zenit îl vom putea admira apoi în peninsula balcanică. De notat numaidecât este că acest geometrism apare în Italia (de ex. în Abruzzi) impur, intermitent sfâşiat de motive animale, de figurație umană şi de aproape savante reminiscențe mitologice. În ornamentică populară italiană se păstrează, îngrămădite până la saturație, vechi zăcăminte de infiltrații urbane. De obicei figurile animale şi umane sunt abrupt geometrizate, sau alcătuite din unități geometrice prin însumare. Colorile ornamentale sunt pline, chiar strigătoare, de preferință fiind utilizate — roşul, verdele, albul, galbenul, negrul. Fața țesăturii nu posedă nici un câmp liber, ci e în întregime cotropită de beția ornamentală, spațiul disponibil devenind un adevărat bâlci de motive şi colori. Spațiul e tratat cu respect utilitarist, nici un locşor nu e îngăduit să rămână pârloagă. Ceramica italiană a păstrat totuşi ceva din gravitatea ceramicei romane, ascultând în genere de poruncile unui stil mai puțin încărcat decât al artei textile.

Luând în studiu arta textilă, broderii, covoare, scoarțe, cât şi ceramica din peninsula balcanică, vom găsi cea mai bogată documentație pentru o ornamentică extrem de variată, care, după regiuni, aduce, când mai mult, când mai puțin, cu ornamentică noastră populară. Iată de pildă ornamentică textilă neogreacă: de la întâiul contact cu ea ne izbeşte împrejurarea că geometrismul liniar, cu paralelele sau cu întretăierile sale de drepte zbucnite în figuri de mare şi întortocheată invenție, devine stăpânitor, şi adesea exclusiv. Ornamentică aceasta geometrică, cu sau fără câmp intermediar, e cel mai ades foarte densă; încărcată până la a nu-ți mai da răgazul să răsufli. Colorile sunt de multe ori violente. când există un câmp intermediar, acesta e nu arareori negru sau roşu, cu îngăduință şi față de alte colori; figurile ornamentale, închipuite din jocul sprinten al riglei, se desprind albe pe câmp negru, sau aurii pe câmp cărămiziu etc., combinațiile de colori putând fi cele mai felurite. Se găseşte şi o ornamentație care nu aducea deloc cu a noastră: un fel de figuri care amintesc pietrele nu tocmai regulate ale unor ziduri ciclopice. Ele apar în masă compactă. Motivele naturale, precum plante şi animale, sunt mai rar utilizate. Constatarea ni se pare valabilă mai ales pentru Grecia de nord. În Atica geometrismul dreptliniar mai cedează, făcând loc unui geometrism mixt, în care intervine şi linia curbă, în Grecia insulară aceste moduri de geometrism apar amestecate, alăturându-li-se şi motive naturaliste, în unele insule, ca în Creta, ornamentică e de o complexitate şi de o virtuozitate foarte savantă, exemplul nemaiputând fi citat sub nici un unghi ca termen de comparație cu arta noastră populară.

Prin ce se deosebeşte în fond ornamentica artei populare neogreceşti de aceea a artei româneşti? Ornamentica românească, cea geometrică, este în general mai stăpânită, mai sobră, mai puțin încărcată, de o invenție figurativă mai simplă, în ornamentica românească avem adesea a face cu un foarte susținut geometrism dreptliniar, câtă vreme în Grecia geometrismul e mai abrupt, mai zigzagat, mai învoit, mai exploziv. Unele motive, cum sunt acelea pe care le-am comparat cu bolovanii ciclopici, lipsesc la noi chiar cu desăvârşire. De altă parte în ornamentica noastră, cu deosebire în aceea a scoarțelor, se utilizează mai mult decât în cea greacă, motive naturale „stilizate", cum ar fi floarea şi mai ales frunza sau ramurile. La noi motivul e frecvent ca „frunza verde" în poezia populară, al cărei corespondent ornamentic el şi este de fapt. (A se vedea scoarțele olteneşti.) Stilizările proprii artei româneşti sunt expresia unei vădite nevoi de stil; ele nu reprezintă simple schematizări, abrupte, geometrizate, dictate de tehnica sau de materialul artei. Stilizarea se face de-a dreptul împotriva structurii materiale şi a dezideratelor ei. Ornamentica noastră suportă multe epitete, dar ar refuza ofensa de a fi numită „încărcată"; mai cu seamă dacă se ia ca termen de comparație arta, doldora de ciorchinii decorului, a popoarelor vecine. Sub unghi coloristic grecii îşi au idolii lor, care nu sunt şi ai noştri. Ei manifestă o

predilecție pentru „colorile" mai tari, câtă vreme românul preferă „nuanțele", nuanțele fine, stinse, stoarse din sângele diafan al buruienilor. până a nu se introduce colorile chimice, curcubeele industriale, care au pervertit priceperea şi au stricat cu totul gustul poporului, rețetele noastre coloristice alcătuiau o întreagă îngerească alchimie. Asemănările şi deosebirile de ornamentică formulate mai sus, şi altele de abia întrezărite, ne îndreptățesc să afirmăm că arta populară neogreacă şi cea românească se raportează una la cealaltă — ca „barocul" la „clasic", ca „ionicul" sau „corinticul" la „doric". Vom scuti cititorii de osteneala de a-şi mobiliza cunoştințele de istoria artelor, precizând că e vorba de-o simplă comparație graduală. Ornamentica noastră, de un aspect de singulară distincție, de o discreție de mari nuanțe, de o simplitate refugiată în subtilități, Şi de o măsură clasică, apare în arta neogreacă diferențiată până la forme parazitare, altoite şi supraaltoite, şi până la sublinieri de o exuberanță si specificare barocă. Se înțelege de la sine că prin aceşti termeni („clasic" şi „baroc") nu facem deloc aluzie la motive şi aspecte stilistice, care ar fi „clasice" şi „baroce" în accepția obişnuită, ca denumiri ale unor stiluri culte şi majore. Prin „clasic" şi prin „baroc" nu înțelegem decât moduri şi grade de complexitate în întrebuințarea unor motive care în fond nu sunt nici clasice, nici baroce, ci simplu populare, întrebuințăm deci aceşti termeni ca în regula de trei, într-un înțeles care circumscrie numai proporția. Când se întâmplă ca românul şi grecul să dezvolte aproximativ acelaşi geometrism sau unele motive stilizate, românul aderă la moduri mai stăpânite, mai reținute, mai puțin ostentative. (Adăugăm că în ornamentica şi în arta populară sud-est europeană figurația umană, atât de frecventă în apus şi în Europa centrală, e aproape absentă. Aceste popoare se feresc să redea figura umană, cum mahomedanii ocolesc reprezentarea divinității. E în joc desigur o anume sfială cu substraturi magice, în iconografia balcanică se cultivă totuşi din plin şi figurația umană, dar aceasta redă exclusiv personaje religioase: trinitatea, sfinții, biblici şi legendari. Aceste personaje sunt, prin chiar atributele şi calitatea lor sacră, la adăpost de orice înrâurire magică şi vrăjitorească). Să continuăm considerațiile comparative. La celelalte popoare balcanice, mai ales slave, geometrismul pare a-şi -pierde, dominanța exclusivă, făcând loc şi motivelor naturale. Motivele vegetale şi animale iau în arta acestor popoare uneori un aspect vădit naturalist, departe de orice intenție stilistică. Colorile ornamentale, cărora li se închină toate aceste popoare, sunt adesea tari; arta lor fuge de nuanță. Tot ce nu e saturat li se pare mort. E aci desigur o chestie de gust. De altă parte şi geometrismul sud-slav este, în asemănare cu cel românesc, mult mai încărcat, mai bombastic. Figurile sunt compoziții complicate, parazitare, rezultate din încrucișarea tuturor formelor geometrice: zigzaguri suprapuse pătratelor şi cercurilor, radiantul suprapus crucii etc. Se mai remarcă în ornamentica sud-slavă o penibilă inconsecvență lăuntrică, adică un strigător amestec de stiluri: geometrismul apare, împotriva oricărei legi şi corespondențe interioare, împerecheat şi cu ornamentația de gen naturalist. Acest dezacord iritant îl constatăm şi în arta populară ucraineană şi rusească. Simțul stilistic mult mai exclusivist al românului adoptă în toate împrejurările numai îmbinarea geometrismului cu motive naturale stilizate. Această orientare e aşa de obştesc românească, încât orice abatere poate fi cel puțin în principiu privită ca „străină". La secui, care se pot mândri cu o frumoasă artă populară, se remarcă, alături de ornamentica „naturalistă", un geometrism masiv, alcătuit în preponderență din linii curbe şi din volute, în satele secuieşti am putut ghici ici-colo reminiscențe de baroc major. Foarte consecventă cu ea însăşi este — trebuie să o recunoaştem — arta populară cehoslovacă: în comoara ei de podoabe stăpânesc suverane motivele vegetale, naturale, doar puțin simplificate şi viu colorate. Ornamentica cehoslovacă ocoleşte grijulie orice geometrism dreptliniar; ea adoră alături de pitorescul grădinăresc, îndeosebi linia curbă, arcul, sinuozitățile mixte, spirale, ca ale cârcelului viței-de-vie. Grație ambianței sale istorice, arta populară cehoslovacă se resimte, poate mai tare decât oricare alta, în afară de cea austriacă, de reflexe culte, urbane, majore, ale stilului baroc. Nu credem să exagerăm afirmând că arta populară cehoslovacă poartă în fizionomia ei anume eredități bastardizate de ale barocului cult, cum de pildă arta populară românească aduce cu sine din veacuri ceva din statica bizantină şi ceva din statica preistorică.

Ne-am străduit în rândurile de mai sus să răzbatem prin desişuri până în pragul „esențelor" artei populare din diferite țări. Operația diferențială şi examenul tipologic n-au fost cu putință decât în crochiu sumar, fireşte. Ne-am mărginit înadins la ornamentică, fiindcă pentru sufletul uman generator aceasta e foarte dătătoare de măsură şi deosebit de concludentă. Din cele câteva caracterizări rezultă oricum că artei populare româneşti şi ornamenticii ei i se poate atribui un loc privilegiat în studiile de filozofie a

culturii. Arta populară românească se bucură de virtuți intrinseci excepționale, in ciuda faptului că i se pot opune sub diverse unghiuri fenomene paralele spre comparație. Aproape orice comparație, obiectiv desfășurată, se mântuie, după cum văzurăm, într-un final de judecată în avantajul nostru.

Cât privește faimosul geometrism şi năzuința de stilizare, proprii artei noastre populare, e cazul să se facă următoarele apropieri şi diferențieri:

1. Există un geometrism copiat oarecum după natură: poate nu suntem prea departe de adevăr afirmând că în ornamentică finlandeză se găsesc figuri destrămat-poroase alcătuite pe axe imaginare, şi uriaş crescute, după chipul cristalelor de zăpadă.

2. Există un geometrism de invenție, dincolo de formele naturii, viguros şi liniar-dinamic, ca în țările scandinave.

3. Există uri geometrism de asemenea de invenție, liniar-abrupt, cvadratic sau zigzagat, bogat diferențiat, încărcat, ca în Grecia.

4. Există un geometrism de curburi, de arcuri şi volute, ca la slovaci sau la secui.

5. Există uri geometrism de invenție, predominant drept liniar, static, relativ, rarefiat, discret: la români.

Cât privește întrebuințarea ornamentală a motivelor naturale (plante, animale, oameni), diferențiem de asemenea mai multe moduri:

1. Motive naturale, redate naturalist sau mai uşor simplificate: exemple în toată arta apuseană, dar şi în arta tuturor vecinilor noştri.

2. Motive naturale schematizate geometric, după considerente tehnice şi materiale. Ilustrații se găsesc în arta de pretutindeni.

3. Motive naturale stilizate dintr-6 .năzuința stihială. Un exemplu în această privință ne oferă arta populară românească. (Ea nu e însă unicul exemplu.)

Modurile coloristice sunt de asemenea mai multe. Se întrebuințează:

1. Colori vii — fără prea mult interes pentru armonie (Elveția, Germania).

2. Colori viguroase, armonice (Suedia).

3. Colori fine, de nuanță (Franța).

4. Colori tari, strigătoare (Țările slave).

5. Colori stinse (Țara românească).

În asemănare cu ornamentica altor popoare înconjurătoare, cea românească reprezintă cazul rar al unei arte populare de natură clasică, în sensul că e măsurată, discretă. Ea întrunește, dincolo de acest aspect, şi alte calități. Ea împreunează într-o viziune sintetică geometrismul static, năzuința stihială în tratarea motivelor naturale şi orientarea spre nuanță coloristică, ceea ce dă împreună un complex de determinante deosebit de armonic, un mănunchi simfonic de acorduri parcă prestabilite. Complexul e singular, dacă nu prin flecare din determinantele sale, atunci în totalitatea sa; el nu reconstituie un fenomen de aiurea. El e unic. Acest complex, aşa cum ni se prezintă, constituie o constelație care figurează o singură dată pe cerul duhului uman. Aceasta în pofida tuturor comparațiilor pe care constelația le-ar îngădui, unilateral, sub diferitele sale aspecte.

Desigur că ornamentica populară românească, variat ilustrată prin exemplele chilimurilor oltenești, a scoarțelor moldavo-basarabene, a costumelor de pretutindeni, a maramelor, troițelor, ouălor încondeiate etc., nu posedă decât prea puține motive şi elemente de desen sau de coloare pe care să i le putem atribui cu exclusivitate, într-o asemenea situație se găsesc însă cele mai mijite popoare. Zonele de circulație ale motivelor şi ale elementelor ornamentale şi hotarele etnice nu se acoperă, întâile debordează pe cele din urmă. învățații, sau mai bine zis călătorii noştri, care au făcut întâia oară cunoştință cu elementele ornamentale asemănătoare celor româneşti din peninsula balcanică, din Lituania sau din Suedia, s-au văzut, în naivitatea lor, nevoiți să-şi ascundă un fel de sentiment de decepție, dacă nu chiar de consternare. Ei s-au simțit oarecum deposedați prin surprindere şi pe cale nedreaptă de un patrimoniu ce li se părea definitiv asigurat. Călătorii români, amanți şi jenați, se, vedeau în chip neaşteptat puşi în fața unui fapt nou, care-i făcea să crează că arta populară românească ar fi mai puțin originală decât şi-au închipuit. Aceste decepții sunt întrucâtva explicabile, dar în fond prea puțin motivate. Din analizele de mai sus, s-a putut vedea că orice afirmație cu privire la o pretinsă lipsă de originalitate e gratuită. Asemenea afirmații dezvălesc doar o deficiență a sensibilității acelora care le enunță. Originalitatea artei

populare româneşti există. Ea există dincolo de generozitatea circulatorie a anumitor motive şi elemente în arta unor popoare megieşe. Să ni se dea voie să nu punem aici sub nici o formă problema originii acelor motive şi elemente comune. Pin punct de vedere istoric, problema ni se pare încă foarte departe de pragul iluminat al unei soluţii. Ce datorăm tracilor? Ce e arie? Ce derivă din Asia Minoră? Ce e bizantin? Ce descinde din zone egiptene sau coptice? Ce e de obârşie „geologică"? Jocul acesta de întrebări e ispititor, dar rămâne joc sau duce la sfadă între specialişti. Pe noi ne interesează înainte de toate originalitatea de fapt, fenomenală, a artei populare româneşti, iar aceasta credem că o putem constata în primul rând pe un podiş înalt şi eterat, dincolo de elementele ei ca atare, care pot să fie călătoare ca vântul, ce nu ţine seama de vămile neamurilor şi de străjerii văzduhului. Originalitatea artei noastre populare, cât priveşte ornamentica, identificăm în aspecte care depăşesc motivele grosier optice. Fiind de natură funcţională, ea scapă investigaţiilor de metodă simplistă, care porneşte de la elemente şi se opreşte la elemente. Termenii problemei sunt în fond destul de clari.

Dacă originalitatea artei noastre populare nu e de motive care se mută, precum din om în om, într-o întreagă regiune continentală, această originalitate poate să ţină totuşi de ordinea mai puţin sezisabilă a faptelor funcţionale, ea poate fi un coeficient de raportare, de dominantă a motivelor şi elementelor, sau de dozaj al acestora, în adevăr, sub unghiul dominanţei şi al dozajului, descoperim că în ornamentica românească suveranitatea geometrismului dreptliniar şi a figuraţiei stilizate e mai hotărâtă decât în altă parte, iar dozajul între geometric şi motive organic-stilizate — nicăieri aşa de echilibrat. Arta populară românească excelează aşadar printr-o consecvenţă stilistică de mare accent. Dar ea mai excelează şi prin altceva: prin măsura şi prin ritmul manifest în distribuţia motivelor. Cât echilibru şi câtă măsură în întrebuinţarea elementelor „decorative" şi a „câmpurilor"! Ce alternanţă de plin şi gol, de accent şi neaccent, de substanţă şi spaţiu, de pildă în chilimurile olteneşti cu câmpurile lor ultramarin albastre sau roşii închise, şi în covoarele basarabene cu fondul negru în care respiră liber motivele vegetale. Popoarele vecine, mai ales cele peninsulare, suferă de un fel de horror vacui, câtă vreme românul e cel din urmă care să se lase pradă acestei frici de gol. Golul nu e simţit din partea românului ca un neajuns, care trebuie neapărat desfiinţat, ci ca un mediu necesar articulării unui ritm. Golul nu e privit ca un cadru, care trebuie numaidecât umplut cu ceva, ci ca element constitutiv şi integrant al viziunii artistice. Prin funcţia pozitivă a golului, a vidului, a câmpului, ca factor ritmic, prin acest mod degajat, arta populară românească reprezintă în răsărit o insulă de duh european într-o regiune de artă asiatic congestionată, într-o mare de exuberanţă, de excese si de strălucire cel puţin barocă şi plebee, dacă nu barbară. Această poziţie insulară ni se pare în orice caz cu atât mai remarcabilă, cu cit duhul de care pomenim se realizează într-un capital disponibil de motive, care nu sunt vest-sau central-europene, ci particulare sau de circulaţie regională. Spuneam „duh european". Europenismul e a se înţelege de astă dată ca duh al măsurii, care caracterizează în genere spiritul european în comparaţie cu cel asiatic, sau cu cel al răsăritului apropiat sau cu cel arab-mediteranean. Nu este aşadar vorba de un europenism de motive, ci de un europenism de, învederată atitudine spirituală. La cele câteva trăsături de originalitate să mai adăugăm încă o particularitate, care, dacă nu ne aparţine în chip exclusiv, e totuşi cu osebire pusă în relief de arta populară românească.

Atenţia noastră e îndrumată spre tehnica specială, de virtuţile căreia, îndeobşte ignorate până acum, se resimte geometrismul şi năzuinţa stihială proprii artei populare româneşti. Notăm că atât geometrismui cât şi năzuinţa stihială, consecvent şi programatic urmărite ca atare, sunt prin chiar felul lor pândite de o enormă primejdie. Şi anume de primejdia de a cădea în abstracţiune moartă şi fără vibraţie, de a degenera în clişeu hieratic, nenoroc căzut la un moment dat asupra spiritului bizantin. Geniul romanesc s-a priceput să ocolească în chip minunat acest pericol de autoanulare.

Despre influenţa bizantină asupra artei noastre populare, asupra iconografiei sau arhitecturii bisericeşti, s-a scris suficient la noi, fără de a se istovi însă toate nuanţele problemei. Vom recunoaşte că influenţa a fost considerabilă, în studiile ce s-au făcut a rămas însă neremarcat un fapt, în aparenţă accidental, în realitate de o însemnătate capitală. Critica artistică prea raţionalizantă şi unilaterală, nu îndeajuns aplecată asupra subtilităţilor stărilor de fapt, a luat notă de influenţa bizantină asupra artei româneşti, dar n-a prea înţeles reacţiunea românească declarată deodată cu acceptarea înrâuririi. „Reacţiunea" există totuşi. Românul opune stilului bizantin, pretutindeni unde acesta a fost adoptat, o tehnică specială, prin care se înconjură primejdiile inerente acestui stil. Problema trebuie deci pusă fără

ocol. Reacţiunea preventivă, instinctivă şi nu conştientă, împotriva mortificării consistă în aplicarea unei tehnici „organice". Cert, stilul bizantin invită, prin chiar legea sa interioară, la virtuozitatea care duce inevitabil la o artă abstractă, mumificată. Ţăranul român, acceptând să slujească unui canon stihial, s-a ferit cu îndreptăţită sfială de obligaţiile virtuozităţii. Românul realizează în icoanele (pe sticlă, sau pe lemn, figuraţia umană şi supraumană de înfăţişare stihială, înconjurându-se totdeauna de anume stângăcii şi devieri de la norma perfecţiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobândeşte un aer organic şi viu. Farmecul cu totul particular al acestor icoane se datoreşte unor interferenţe de tendinţe polare: năzuinţa stihială, hieratică, nu e rece dusă până la capăt, ci e atenuată prin contraponderea tehnicii organice. Virtuozitatea savantă, care pe plan stihial sfârşeşte totdeauna în desăvârşire ţeapănă şi conformistă, seacă şi sterilă, repugnă instinctului artistic al ţăranului nostru, ca tot ce e artificial, şi pare înadins ocolită. Ţăranul român a optat în arta sa ornamentală stăruitor pentru acel geometrism dreptliniar pe care am încercat să-l definim.

Interesant şi demn de relevat e că ţăranul se va feri totuşi să tragă o linie dreaptă cu rigla; aceasta atât în arta textilă sau în ornamentica smalţurilor, cât şi în arhitectură. Utilizarea riglei, reale sau fictive, nu este pentru ţăranul nostru un temei pentru înălţarea frumuseţii. Tratarea unui subiect după criteriile riglei i se pare o perversiune, o denaturare a rosturilor şi rânduielilor artistice. „Linia" realizată de mâna ţăranului-zugrav sau arhitect va manifesta în consecinţă totdeauna anume abateri vii de la definiţia liniei. Linia va prezenta totdeauna anume perceptibile iregularităţi: de aci aspectul însufleţit al acestui geometrism. Euclid corectat de zvâcnirile sângelui. În ornamentica românul iubeşte linia dreaptă, dar el îi imprimă o pulsaţie; tot aşa românul iubeşte stihialul, dar acestuia el îi dă un aspect sub care palpită viaţa. Pe acest plan de semnificaţii „stângăcia" încetează de a mai fi stângăcie, fiind ridicată la rang de noimă. Ocolirea virtuozităţii ni se pare tocmai în acest mod de artă, geometrizantă şi stihială, mai necesară decât în oricare alt mod. Este tocmai ceea ce ţăranul român a nimerit cu un splendid instinct. Vom descoperi în arta populară romanească o sinteză de tendinţe opuse.

######### lipsa

DESPRE DOR

Completam cele spuse cu privire la înclinarea spre „nuanţa" şi „discreţie" cu încă vreo câteva lămuriri şi consideraţiuni care n-au putut fi intercalate în capitolele precedente, înclinarea spre nuanţă şi discreţie a poporului nostru nu e vizibilă numai în preferinţa arătată de pildă colorilor „stinse" sau rarefiatului în ornamentică. Există un corespondent sau un pandant al acestei înclinări în muzică şi în poezie, în cântecul popular românesc, în doină, în cântecul de dans, în bocete, substanţa sonoră e alcătuită în mare parte din tonuri intermediare, imprecise, de stăruitoare „nuanţare" a stărilor sufleteşti. Cântecul nostru popular se mişcă cu b uimitoare siguranţă pe linia acestor tonuri intermediare atât de labile în ele însele, şi pe care urechea aşa de bucuros le-ar dezagrega, împingându-le spre poziţiile fără echivoc ale portativelor. Ce varietate de nuanţe în aparenta monotonie de ansamblu a cântecului populari Şi ce discreţie în modulaţiile melancolice ale acestui cântec al nostru, în asemănare cu excesele de disperare ale muzicii din Asia Minoră, care în unele privinţe aduce de altfel cu muzica noastră.

Un alt exemplu al înclinării spre nuanţă ni-l oferă substanţa lirică a poeziilor noastre populare, bogat înflorită cât vegetaţia unei lumi întregi. Stările cele mai des cântate şi exprimate sunt, precum se ştie: „dorul", „jalea", „untul". Or toate aceste stări, care alcătuiesc substanţa celor mai multe poezii populare, sunt stări de „nuanţă". Nici unul din cuvintele dor, jale, urât nu e traductibil în altă limbă. Ele denumesc stări sufleteşti româneşti. Fiindcă a traduce de pildă cuvântul „dor" prin „Sehnsucht" nu înseamnă a traduce, ci a circumscrie o neputinţă. Cuvinte de asemenea natură constituie impermeabilitatea unui grai. Starea „dor" e aşa de particulară şi aşa de mult împletită din nuanţe, încât de ea ţin până şi vocala şi consonantele înşile ale cuvântului „dor". Asemenea cuvinte nu „înseamnă" numai ceva, ci ele fac parte, prin chiar sonoritatea lor, din ceea ce ele înseamnă. Şi tot aşa e cazul stării „jale" şi al stării „urâtului".

Situaţia se complică şi se nuanţează şi mai mult când trecem la exprimarea poetică a acestor stări. Să supunem unui examen infinitezimal sau unei „analize spectrale" dorul ca motiv liric. O cercetare a colecţiilor noastre de poezii populare ne va lămuri degrabă că adesea dorul nu e cântat prin intermediul

obiectului spre care e orientat (iubita, casa, familia, peisajul); dorul e cântat pentru el însuşi, ca stare aproape fără obiect, ca stare al cărei obiect e oarecum retăcut sau numai discret atins. Cu alte cuvinte dorul se transformă adesea într-o stare subiectivă în obiect liric. Unii cercetători, cu discernământul insuficient familiarizat cu astfel de subtilităţi, şi seduşi poate şi de unele aparenţe, au afirmat că poezia noastră populară „personifică" dorul. Să ni se dea voie să credem că termenul e insignifiant şi că nu redă procesul negrăit de fin ce are lor în sufletul popular, în realitate nu e vorba atât de o personificare, cât de o „ipostazare" a dorului. Diferenţa e considerabilă, atât prin ea însăşi, cât şi prin efecte. Dorul e socotit când ca stare sufletească învârtoşată, ca o ipostazie, când ca o putere impersonală, care devastează şi subjugă, când ca o vrajă ce se mută, când ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un alter ego, ca o emanaţie materială-sufletească a individului. Cântăreţul tratează dorul în consecinţă: i se închină sau se luptă cu el, îl transmite sau îl primeşte, îl macină ca pe o materie, îl seamănă ca pe o plantă. Atâtea forme ale dorului nu prea pot fi subsumate categoriei „personificării". Dar toate suportă şi solicită epitetul ce l-am propus. Poporul ipostazează dorul. Şi la fel — jalea, urâtul, norocul etc. Câteva exemple:

Pe unde umblă dorul
Nu poţi ara cu plugul,
Că s-agaţă plugu-n dor,
Trag boii de se omor;
Pe unde umblă jalea
Nu poţi trece cu grapa
Că s-agaţă grapa-n jele,
Trag săraci vacile mele.

sau:

Măi bădiţă, bunule,
Sămăna-ţi-aş numele,
Să şaman numele tău
Mestecat cu dor de-al meu.

sau:

Şi din al tău să răsară
Floare mândră, floare rară,
Să răsar-un rosmarin,
Din al meu un trandafir etc.

sau:

Câtă boală-i pe sub soare
Nu-i ca dorul arzătoare,
Că dorul unde se pune
Face inima cărbune.
Câtă boală-i pe sub lună
Nu-i ca dorul de nebună,
Că dorul unde se lasă,
Face lacrimelor casă.

Sau:

Ş-am auzât, auzât,
Că este moară de vuit

De macină la urât.
Nu ştiu Doamne ce as da
Moara aia de-aş afla
La urât aş macină,
La urât, cu feldera.

Sau:

Maică norocelul meu
L-au băut boii-n părău,
Nu ştiu boii l-au băut,
Ori eu noroc n-am avut,
Nu ştiu boii l-au mâncat,
Ori Dumnezeu nu mi-a dat

Sau:

Frunzuliță merişor
Măi bădiță, bădişor,
Nu-mi trimite-atâta dor
Şi pe vânturi şi pe soare
Şi pe cald şi pe răcoare,

221

Şi pe stele mărunțele
Şi pe zbor de rândunele,
Trimite-mi mai puțintel
Şi vină şi tu cu el.

(Citate după H. Teculescu, Pe Mureş şi pe Târnave, Sighişoara, 1929.)

Procedeul acesta, primar şi subtil în acelaşi timp, al ipostazării dorului, jalei, urâtului etc., fereşte poezia populară de două grave neajunsuri: de efuziunile sentimentalismului şi de ariditatea alegorismului. Dacă poetul popular ar cânta din starea subiectivă ca atare, ar cădea repede într-o pernicioasă poezie sentimentală. Obiectivarea ipostatică a stării e o soluție găsită prin instinct împotriva acestei primejdii. De altă parte dacă poetul ar „personifica" starea sufletească, el ar aluneca degrabă în desfrâul sec şi fără ecou al alegorismului, ca poezia bizantină de pildă. Simpla ipostazare îl pune la adăpost şi de această primejdie, menținându-l într-o naivitate apropiată de viața şi trăirile reale, în orice caz ipostazarea stărilor sufleteşti ține de stilul naivității noastre populare. Mai însemnăm că lirica aceasta a ipostaziilor care se ține deopotrivă departe de excesele sentimentalismului, cât şi de fantazia abuzivă şi neputincioasă, inerentă alegoriei, se încadrează de minune, ca un exemplu mai mult, în acel duh al nuanței şi al discretei cumpătări, propriu creației poporului nostru.

Amatorii de speculații ontologice ar putea, în legătură cu examinarea stării „dor", să facă şi o excursie laterală prin „filozofia existențială". Le servim sugestii pentru un itinerar care pe noi înşine nu ne seduce deocamdată.

Gândirea contemporană a încercat, mai ales sub influențe kierkegaardiene, să definească specificitatea existenței umane în mijlocul lumii. Heidegger, celebrul gânditor german contemporan, s-a însărcinat să încerce o asemenea reducere a existenței umane la substanța ei lirică de ultimă expresie. El s-a oprit la termenul „îngrijorare". Nu-şi face Heidegger o iluzie crezând că definirea existenței umane ca atare, prin substanța ei lirică, ar putea să dea o formulă absolută? Ne încuviințăm dreptul să ne îndoim de valabilitatea generală a definiției. Unul român, în legătură de sânge cu matca etnică, i s-ar putea uşor

întâmpla, încercând să-şi făurească o filozofie existenţială, să circumscrie aceeaşi substanţă prin termenul „dor". Dorul s-ar revela deci ca ipostază românească a „existenţei" umane.

Probabil că atmosfera psihologică de după război, prea catastrofică, l-a făcut pe Heidegger să vadă existenţa omului într-un fel destul de budist, ca îngrijorare şi ca existenţă spre moarte, spre „nimic". Dacă se ţine seama de omniprezenţa dorului în poezia noastră populară, s-ar putea aproape afirma că existenţa e pentru român „dor", aspiraţie trans-orizontică, existenţă care în întregime se scurge spre „ceva".

INTERMEZZO

Sub învelişul permeabil al culturii noastre folclorice, care a îngăduit în cursul timpurilor netăgăduite procese de osmoză, se găseşte un nucleu iradiant şi consistent. E „matricea stilistică", inalienabilă, a duhului nostru etnic. Ne-am alternat în cele de mai înainte interesul şi efortul întru fixarea câtorva determinante ale ei. Ilustrarea materială a acestor abstracte străduinţi ar putea să umple volume. Cum din parte-ne neam propus să ne menţinem la o anumită altitudine filozofică, fertilă înainte de toate prin sugestii, nu ne putem îngădui aglomerarea documentara. Am căutat să conturăm determinantele stilistice nu atât în calitatea lor de cadre ale unei culturi consumate, cât în calitatea lor de potente creatoare. Determinantele alcătuiesc o matrice relativ atemporală, o substanţă în mare măsură neatinsă de contingenţele vremelnice şi istorice. Această matrice reprezintă identitatea cu sine însuşi a românismului în cursul veacurilor; ea constituie permanenţa şi puterea noastră, în aceeaşi măsură ca plasma germinativă; ea e porţiunea noastră de „omenească veşnicie" în succesiunea necurmat împrospătată a generaţiilor. Matricea stilistică colaborează la definirea unui popor tot aşa de mult ca sângele şi graiul. Ea poate să crească sau să scadă, dar când se stinge, se stinge şi poporul. Această matrice stilistică, mănunchi secret de puteri eficiente, este de altfel singura noastră mare „tradiţie". Tradiţia noastră, care se confundă cu matricea stilistică nu e de natură temporală, nici heraldică sau istorică, în apus „tradiţia" e alcătuită din însumarea pedantă a unui trecut, din galerii strămoşeşti, din cronica unor fapte, din răbojul strămoşilor, din urmarea generaţiilor sub scutul magic al aceleiaşi steme, ţărăneşti sau aristocratice. Tradiţia are în apus un caracter istoric, muzeal. Tradiţia e acolo contabilitate retrospectivă, timpul călcând peste morminte, trecutul acumulat în prezent, memorie şi atmosferă memorială. O tradiţie în acest înţeles, de pulbere de oseminte aşezată pe ambianţa vieţii, lipseşte la noi. Tradiţia noastră e de natură mai invizibilă; ea nu permite decât o formulare metaforică sau metafizică. Tradiţia noastră e mai atemporală, ea se confundă cu potentele stilistice creatoare, neistovite, „magnifice ca în prima zi". Tradiţia noastră e matricea stilistică, în stare binecuvântată ca stratul mumelor. Mocnind uneori, neîntrerupt vie, ea se manifestă în timp, deşi, măsurată cu orizontul nostru efemer, ea e mai presus de timp. Creatoare fiind, tradiţia aceasta a noastră, are un caracter „muzic", iar nu „muzeal", în apus tradiţia e semn de vârstă, de multe ori o povară; despărţirea de ea înseamnă revoluţie liberatoare. Tradiţia noastră e fără vârstă ca frunza verde; ca matrice stilistică ea face parte din logosul inconştient.

O despărţire de ea ar însemna apostazie.

În paginile ce urmează, vom transcrie unele feţe vremelnice ale modului cum s-a revelat matricea stilistică în mersul cu noroc atât de schimbăcios al „istoriei" noastre. Vom vedea că istoria noastră, judecată cu singurele măsuri legiuite, adică după criteriile ce se desprind de la sine din matricea ei stilistică, ia adesea o înfăţişare problematică, şi că nu avem de fapt o singură istorie, ci mai multe feluri de „istorii"; o istorie de tip deplin câteva veacuri, pe urmă o istorie de tip ezitant, şi uneori de tip diminuat.

EVOLUŢIE ŞI INVOLUŢIE

Termenul de „istorie" posedă, în afară de definiţia vagă, de toţi întrezărită, ce i se atribuie în întrebuinţarea cotidiană, şi alte definiţii, care nu sunt de circulaţie, ci rezultatul unei aprofundări de natură filozofică. Semnificaţia termenului a fost în ultimele decenii obiectul unor vii dezbateri. Pentru cugetul simplificator şi aproximativ al omului de toate zilele, care foloseşte cuvintele ca banul care umblă, „istoria" este suma evenimentelor şi a prefacerilor ce au loc într-un anume timp, într-un domeniu

oarecare al activității umane, de un interes supraindividual. Pentru conştiința de toate zilele „istoria" coincide cu dimensiunea temporală a existenței şi a activității omeneşti, care, prin importanța ei, răspunde unor interese, mai mult sau mai puțin colective. Definiția e uşurată de orice balast, abordabilă — ea nu sperie pe nimeni. Sub acest unghi fapte „istorice" ar fi de pildă crearea unei legi, căreia i s-a supus sau împotriva căreia a reacționat la un moment dat o colectivitate; tot aşa viața, cu sau fără războaie, a unui domnitor; întemeierea unei instituții de binefacerile căreia s-a bucurat, mai mult decât unul singur, plăsmuirea unei opere de artă, care a stârnit sau poate să stârnească un interes obştesc, sau cel puțin un interes mai larg decât al individului creator. (Acest interes stârnit nu e, fireşte, şi un criteriu pentru valoarea operei.) Unde sunt doi adunați în numele unui interes comun, e şi „istoria" între ei. Această definiție a istoriei, ca dimensiune temporală a existenței şi a activității umane de un interes depăşind sfera individuală, se bucură de colaborarea şi aderența noastră cotidiană. Semnificația ei e mai mult simțită decât clar articulată. Definiția aceasta ține aşadar de graiul obişnuit şi de simțul comun, pline de utile obscurități, şi nu obligă deloc o conştiință critică. De multe ori însă aprofundarea, chiar şi cea mai conştiincioasă, a unei idei sau a unui termen nu face decât să confirme definiția de circulație, îmbogățind fireşte semnificația. Conştiința critică nu face abstracție de semnificația uzuală a termenului, ci îi sporeşte doar caratele. Istoricii, mai ales ideea care şi-au adâncit puțin perspectivele, ceea ce nu se întâmplă tocmai aşa de des, vor găsi că sensul uzual al cuvântului „istorie" nu e greşit, însă cam incomplet şi anemic. Pentru a atribui unui fapt oarecare epitetul „istoricității", iubitorii de zări mai adânci vor cere în consecință ca faptul să îndeplinească neapărat şi alte condiții decât cele implicate de definiția cotidiană. Orice concepție de natură filozofică va fi desigur de acord să înscăuneze „istoria" în dimensiunea temporalității, şi tot aşa să pună sub sceptrul ei faptele care aparțin activității umane de interes supraindividual. Conştiința critica sau de o orientare mai sintetică şi mai vizionară va cere însă ca aceste fapte umane să se integreze într-o linie ritmică sau de vastă continuitate, într-o dinamică de anume anvengură, în forme şi într-o dialectică pline de semnificații speciale, care depăşesc tâlcul vieții individuale şi cărora insul le este subjugat ca unor puteri majore. Aceasta e „istoria" ca existență de înalt format şi de o logică interioară cu totul particulară, ca entitate vastă, ca amplă înlănțuire, care implică inițiative individuale, dar nu se explică prin ele.

Încercată cu cele două definiții, una obişnuită, cealaltă filozofică, Istoria românilor ne apare sub aspecte paradoxale, întâia definiție, care satisface doar simțul comun, e incapabilă de a acoperi întocmai înțelesul multiplu al acestei istorii. A doua definiție, care-şi sporeşte obiectul cu o perspectivă, este adesea ca o haină prea largă, pe care realitățile noastre istorice nu o umplu decât parțial. Această de a doua definiție pune adeseori faptele în situația delicată de a fi mult întrecute de ideea „istoricității".

În Dacia Traiană a existat, sub unghiul etnic, o populație relativ mixtă, de-o remarcabilă cultură populară şi de o nu mai puțin impunătoare civilizație urbană. Cultura populară, mai ales, trebuie să ne-o închipuim vecină cu înflorirea. Nodurile urbane, cu dinamismul lor şi cu linii de forță răspândite în câmpul şi în substanța culturii populare, nu se găseau desigur la un nivel vital şi spiritual inferior celor din alte regiuni europene, unde „istoria" avea să-şi declare atât de vajnic înaltele ei febre creatoare.

În Dacia Traiană situația prezenta sub toate aspectele condiții optime pentru înjghebarea şi declanşarea unei „istorii" de viguroasă linie interioară, fie în cadrul imperiului, fie independent de imperiu. Dar au venit năvălirile, aşa-zise barbare, care mai întâi au zguduit şi pe urmă au distrus cadrul acestor posibilități de istorie, începuturile românismului coincid astfel cu o „retragere" din „istorie", şi din toate posibilitățile ei ritmice şi dialectice, într-o viață nu lipsită de cultură, nu despuiată de forme, dar anistorică. Pentru câteva veacuri viața pre-românească şi apoi românească a fost nevoită, sub presiunea-evenimentelor ce se desfăşurau fulgerător pe drumurile şi în văzduhul Daciei, să renunțe la „istorie", să se retragă adică într-o existență organică-sufletească, oarecum atemporală. Această existență, de o fizionomie proprie, era condamnată să se mențină închistată într-o autonomie redusă. Autonomia era tocmai suficientă pentru apărarea, cel puțin pasivă, a acestui fel de existență. Ea era tocmai suficientă şi pentru a salva anume posibilități imanente pentru împrejurări mai prielnice. Pre-românismul s-a retras gastero-podic în scoica sa, unde în veacurile de somn aveau să se înfiripe întâile determinante ale matricei stilistice româneşti. Românismul era adăpostit în aşezări uneori săteşti, mai adesea însă în cătune de munte sau în stânile ciobăneşti. Istoria de înaltă anvengură presupune totdeauna, ca organ al ei, o populație de energii organizate. Istoria, ca izbucnire pe plan major, a unor potente stilistice, nu se poate

decât anevoie închipui fără de o dinamică pornită din puternice centre de viață, având la dispoziție cultura sătească, materialul şi sufletul uman, rural, ca un substrat sau ca un mijloc efectiv utilizabil. Focarele de viață concentrată, cu raze emise pentru canalizarea energiilor anonime, sunt purtătoarele sau cel puțin coeficientul cel mai important al istoriei, ca „istorie". Când populația din Dacia pre-românească a părăsit, nu de bună-voie şi nici din proprie inițiativă, această viață potențată şi de forme complexe, ea se retrăgea eo ipso din „istorie" într-o viață anistorică. Viața anistorică e stăpânită de categoriile şi de imperativele organicului; ea nu îngăduie potentelor stilistice decât manifestări pe un plan minor. E foarte probabil aşadar că acea populație nu-şi părăsea cu totul cultura. Ea renunța mai ales la angrenajul material al unei culturi, şi la toate posibilitățile de a-i da o expresie învoaltă sau monumentală. Cultura se reducea de acum în cazul cel mai grav şi mai penibil la plasma ei germinativă, permițând totuşi, după împrejurări, şi manifestări de dimensiuni diminutive, de altfel singurele manifestări compatibile cu această viață ce voia simplu să se conserve sub ocrotitoare auspicii anistorice. Limba românească păstrează, ca nici o altă limbă romanică, vădite rămăşițe ale acelui proces, de lungă durată, al retragerii din „istorie" în viața de tip „organic". Iată două cuvinte româneşti, care mărturisesc despre acest proces: „pământ" şi „bătrân". Cuvântul „pământ" derivă din latinul „pavimentum", care însemna „arie făcută din pietriş şi mortar bătut, podea de cameră, pavaj de stradă, stradă pavată cu piatră sau cărămidă". (C.C. Giurescu, Istoria românilor, I, ed. I, p. 132.) Derivația filologică a cuvântului „pământ" nu mai oferă desigur nici o problemă. Cu atât mai interesantă e evoluția semantică, de la „pavimentum" la „pământ". Valorosul istoric, încercând să-şi lămurească evoluția semnificației, crede că „strămoşii au fost aşa de impresionați de trăinicia acestor drumuri şi în general a construcțiilor romane, se vede foarte numeroase în Dacia, încât au dat cuvântului «pavimentum»... un înțeles pe care nu-l mai are nici o limbă romanică, anume acela de pământ" (bit., p. 132). Explicația nu e lipsită de ingeniozitate, dar tâlcul evoluției ce a avut loc pentru ca „pavimentum" să devină „pământ" nu ni se pare prins în toată amploarea sa. „Pavimentum" e un termen de civilizație urbană sau de civilizație stăpânită de cea urbana, un termen care implică o anume participare a populației care fi întrebuințează la un cadru de viață „istorică", de tip relativ monumental. Termenul îşi pierde apoi acest înțeles în întregime, adoptând un altul, acela de „pământ", care, oricât l-am analiza, nu mai implică decât o viață „organică", fără de nici un aspect major istoric. Evoluția semnificației ni se pare o frumoasa mărturie, cântărind mai mult decât orice document, despre procesul de retragere al unei populații din „istorie" într-o viață de orizonturi organice. Evoluția semnificației „pavimentum-pământ" este o dovadă despre o schimbare totală a stilului de viață, mutat de pe un plan major pe un plan minor. Fenomenul trebuie văzut în toată amploarea sa, cu atât mai mult cu cât poate fi sprijinit şi cu alte mărturii analoage. Nu e vorba despre o oarecare schimbare trecătoare, ci de o schimbare profundă, totală, de tip de viață, şi fără întoarcere la poziția odată părăsită. Despre această mutație mărturiseşte şi evoluția plină de tâlc a cuvântului „veteranus", care devine „bătrân". Sensul cuvântului „veteranus" (soldatul de o viață care a trecut la pensie cu drept de împământenire) presupune un fundal de civilizație de caracter major, istoric. Or, semnificația cuvântului îndură o mutație, oprindu-se la acea designată în limba românească prin cuvântul „bătrân". Sensul cuvântului „bătrân" nu mai posedă ca fundal decât o viață de orizont organic şi anistoric. Orice alt înțeles sau subînțeles care ar aminti de „veteranus" s-a atrofiat. Invităm pe istoricii şi filologii noştri să cerceteze mai de aproape evoluția semantică a diverselor cuvinte româneşti care au ca rădăcină nişte termeni latini legați la obârşie de noțiuni proiectate pe un fond de civilizație istorică, majoră. S-ar confirma credem degrabă procesul pe care-l bănuim şi la care ne referim, întrezărim aproape existența unei legi psihologice-filologice, care ar îngădui eventual să fie formulată astfel: cuvintele latine designând noțiuni proiectate pe un fond de civilizație istorică, majoră, sau se vor pierde, sau, până să devină româneşti, vor adopta în genere un înțeles care nu mai implică decât un stil de viață organică. Acest efect de transpunere dintr-un tip de viață într-altul trebuie scrutat cu toată atenția cuvenită <nota1>. Cuvintele latine de o semnificație care nu implică o civilizație sau o viață istorică pe plan major tind a-şi păstra în limba românească — înțelesul originar (granum-grâu, stella-stea, fulgur-fulger, cicuta-cucută, coelum-cer etc., etc.), fără ca alterările de sens să fie însă excluse. Alterările, deplasările de sens ale cuvintelor de acest soi sunt în orice caz mal accidentale şi se explică simplu numai prin întrebuințarea lor „metaforică". Un alt interesant document pentru procesul de retragere a pre-românilor din „istorie" într-o viață de tip „organic" este de pildă şi cuvântul „oaste". El derivă din „hostis", care după cum se ştie în

latineşte înseamnă „duşman". Sensul cuvântului românesc „oaste" datează deci tocmai dintr-o epocă în care pre-românii se dezbrăcaseră de viaţa pozitivă, majoră, în cadrul unui stat, adaptându-se la o viaţă anistorică, de aspect organic, într-o ţară în care armatele nu mai erau ale lor, ci totdeauna ale duşmanilor (hostis). De unde încetul cu încetul cristalizarea semnificaţiei de astăzi a cuvântului „oaste". Nu am stărui asupra fenomenului dacă nu i-am atribui oarecare însemnătate şi sub alte unghiuri, în adevăr, o întrebare se ridică: întrucât acest fenomen de evoluţie semantică, implicând o transpunere radicală de la un tip de viaţă pe un plan major la un tip de viaţă pe plan minor, ar putea forma un document istoric cu privire la continuitatea românismului în Dacia Traiană? Procesul, de incomensurabile efecte, al retragerii din istorie într-o viaţă de tip organic ni se pare că nu ar fi putut avea un tot aşa de pregnant profil în sudul Dunării ca în nord. în sudul Dunării populaţia pre-românească, şi apoi românească, rămânând în imperiul sau la marginea imperiului, a fost de fapt tot evul mediu, într-o formă sau alta, mult mai angajată la viaţa „istorică" decât în nord. Această împrejurare sporeşte probabilitatea pentru teza că evoluţia semnificaţiilor despre care vorbim s-a putut produce mai lesne în nordul Dunării. Punem aici cu. toată precauţia cuvenită numai termenii unei probleme, vrednică de a fi atacată cu tot aparatul ştiinţific. Ar fi interesant să se cerceteze întreg vocabularul nostru sub acest aspect, să se scruteze, adică, urmele lăsate pe corpul cuvintelor, în chip de stigme semantice, de marele proces al retragerii din istorie într-o viaţă de tip organic.

Aspectele geografice ale acestei retrageri pun o chestiune de fapt mult mai secundară. Unii istorici, mai catastrofici, înclină să imagineze refugierea ca o retragere totală în munţi, alţii atenuează grozăvia veacului şi-i multiplică pitorescul închipuind retragerea şi ca o ascundere în pădurile de şes. Importantă în ambele cazuri nu e atât retragerea într-un peisaj sau altul, cât retragerea duhului unei populaţii, care renunţă la istorie, la viaţa de tip major, şi se salvează în viaţa de tip organic, minor. De aci încolo portativul major „istoric" al Daciei este ocupat de cântecul altor populaţii şi noroade, care se aşază aci, mai vremelnic sau mai statornic, după cum le îngăduie steaua sângelui şi a norocului. Ele vor deveni stăpânitoare, fiind angajate tot timpul în ritmul şi în reţeaua dinamică a „istoriei" ca atare. Seminţii revărsate din coşul Mumei Noroadelor, seminţii germanice, bunice, slave, bulgare, avare, pecenege, cumane, ungare, toate au venit, au stat, s-au dus sau au rămas. Mulţi dintre cei rămaşi s-a întâmplat să fie absorbiţi de buretele anonim al unei populaţii autohtone, care nu voia în nici un fel să se lase târâtă în „istorie". Aceasta era trăsătura cea mai izbitoare a populaţiei autohtone, în adevăr timp de o mie de ani aproape, pre-românii şi românii manifestă un fel de atitudine instinctivă de autoapărare care se poate nunii boicot al istoriei. Ei nu se adună în mase organizate ca să se lanseze în acţiuni de largă desfăşurare, care i-ar fi ademenit, epic, în istorie. O populaţie, în care câtva timp a trăit poate vag amintirea unei vieţi de tip major, boicota instinctiv,

1. Iată câteva cuvinte care ar putea veni în discuţie în ordinea aceasta de idei. înainte de toate însuşi cuvântul „cuvânt", care derivă din „conventum" (înţelegere-convenţie, întrunire; în franţuzeşte „conventum" a dat „couvent" = mănăstire). „A depărta" = „de quartare" (de la „quartus"), care înseamnă „a alunga dintr-un cartier al urbei". „Femeie" = „familia" (ca noţiune juridică). Etimologiile sunt citate după Etymologisches Worterbuch der rumänischen Sprache de Sextil Puşcariu (Heidelberg, 1905).

pe urmă chiar şi fără de acea amintire, orice încercare de a o smulge din viaţa de tip organic şi de a o atrage în vârtejurile şi în apele istoriei. Ea presimţea că această istorie, ce se făcea şi se desfăcea în protuberante inconsistente, nu putea în nici un chip să fie a ei. Nu mai puţin populaţia românească, fixată la un moment dat nu numai într-un anume peisaj, ci şi într-un anume orizont interior, care formează cadrul său stilistic, dezvoltă pentru ea o viaţă sufletească şi materială, religioasă şi culturală, când mai plină, când mai redusă, o autonomie firească în limitele îngăduite de vitrege circumstanţe, totdeauna însă numai până la malul alviei în care curge cu valuri gâlgâitoare „istoria". Orizontul interior al acestei populaţii era cel „mioritic". Acest orizont s-a constituit ca un cadru al unui anume sentiment al destinului, şi coincidea cel mai adesea şi cu mediul fizic (plaiul) în care s-a statornicit, cu deplasări sezoniere, omul român. Sub unghiul organizării vieţii sociale, acest „orizont" nu se putea realiza prea amplu, din cauza, stăpânirilor suprapuse: el se reducea la viziunea „ţării"; ţara era alcătuită de obicei dintr-o vale între liniile unor dealuri sau măguri. „Ţara", o entitate de natură aproape miraculoasă, a vietate ţinută laolaltă şi însufleţită de magia unui râu, coincide oarecum cu o unitate ritmică a spaţiului mioritic.

Autonomia acestor unități, supuse exterior unei stăpâniri străine, era desigur considerabilă. Populația românească arăta o rezervă împinsă până la boicot — e vorba despre un boicot firesc şi nu lucid organizat — față de stăpânirea recunoscută exterior, dar nu lăuntric. Stăpânirea, planând deasupra ca zodiacul, dar şi schimbăcioasă ca zodiacul, nu s-a dovedit niciodată în stare să răpească pe români în volbura istoriei ei. Acest boicot al istoriei, foc arzând sub cenuşa marii linişti, era înțelepciunea vitală a strămoşilor noştri, darul cu care au fost binecuvântați deodată cu frunza verde. Când împrejurările îngăduiau o destindere, „țările" româneşti respirau, făcând exerciții de expansiune, în veacul al nouălea, ungurii, la sosirea lor, au găsit voievodate sau cnezate româneşti, pe cale de a-şi începe „istoria", pe temei de inițiativă proprie, plină de verzi făgăduinti. Aşezarea ungurilor, apăsări peceriege şi cumane au zădărnicit apoi din nou manifestarea acestui potențial istoric, pentru încă o mie de ani în Transilvania, pentru câteva veacuri în Muntenia şi în Moldova. Trei sute de ani după aşezarea ungurilor în cea mai bine aleasă pustă a pândelor, se găsesc indicii istorice mai presus de orice îndoială despre formațiuni româneşti cvasietatiste, ezitante şi de minusculă înfățişare, în Muntenia. Una dintre aceste formațiuni câştigă apoi, e greu de ştiut în ce împrejurări şi prin ce mijloace, dintr-o dată o preponderență decisivă, luând o temerară, puternică inițiativă de angajare a populației româneşti pe o linie majoră, creatoare de istorie. Matricea stilistică românească se trezea şi încerca să se realizeze învoaltă, năzuind spre roade depline, cum sunt cele obținute prin autoaltoirea unor vlăstare alese pe un trunchi naiv şi sălbatic. E negrăit de impresionant cât de consecvent şi de liniar creşte şi cât de persistent se consolidează, pas cu pas, sentimentul spațial al întâilor creatori de istorie românească. Poate nu e tocmai lipsit de interes să se amintească împrejurarea că populația dacoromână s-a retras din viața de tip major în timpul când imperiul românişi pierdea definitiv suveranitatea asupra regiunii noastre şi că românii se încumetă din nou în viața de tip istoric sub auspiciile de periferie, s-ar putea zice tragic-favorabile, create fără de voie de d altă mare formațiune imperială, de cea mongolică. (Cineva se întreba dacă nu cumva i-a ajutat pe acest drum al găsirii sinelui şi exemplul cavalerilor teutoni, care, o mână de oameni, au ştiut aşa de bine să se organizeze prin părțile locului?) Evocarea timpului e posibilă doar prin imagini şi ipoteze. Fapt e că dinamica aceea, de început, nu poate fi asemănată decât cu a seminței trezite. Ce efervescență celulară, de vigoare embriologică, creatoare de stat şi de istorie între Carpați şi Dunăre în partea a doua a secolului al XIII-lea! Se încerca un proces cu fața hotărât îndreptată spre viitor, tocmai invers celui ce se petrecuse o mie de ani în urmă. Trecutul era definitiv uitat. Rămăşițele rare erau atribuite unor făpturi de poveste, uriaşilor, începea ceva nou. Probabil că şi despre acest nou proces s-au păstrat mărturii lingvistice. Nu ni se pare tocmai exclus ca din acest timp să dateze cristalizarea statornică a semnificației cuvântului „țară" ca „stat", după ce originar acest termen fusese „terra" (pământ). De la o semnificație ce implică o viață de tip organic (terra), se face trecerea la o semnificație ce implică o viață de tip major, istoric (țară). Ce mijire ca de auroră, ce creştere a sentimentului spațial de la Seneslau la Tihomir, de la acesta la Basarab, de la Basarab pe urmă la Mircea cel Bătrân.

Doar câteva decenii mai târziu decât în Muntenia se înfiripă .acelaşi proces şi în nordul românismului, în Maramureş şi în Moldova. De la Dragoş la Bogdan, pe urmă sub Muşatini, până la Ştefan cel Mare, sentimentul spațial se găseşte în exuberantă creştere.

„Statul", de acum, nu mai e O formațiune străină, fără nervuri în substanța populației, ci un acoperământ prielnic substanței ocrotite, ale cărei latențe izbucnesc cu rară vânjoşie, înflorind pe un podiş de remarcabilă continuitate ascendentă, şi luând chipul celei mai autentice „istorii" ce se poate imagina. Viața cu apele mişcate de un întunecat-luminos destin, înfăptuirile clădite pe sânge țâşnind ca dintr-o putere telurică, bisericile clădite pe lumină, şi toată opera, de zmeu şi de arhanghel, ale lui Ştefan cel Mare alcătuiesc împreună mica noastră veşnicie revelată în timp. Călcăm pe pământ sfânt: iată, cu adevărat, o substanță şi forme „istorice"! E aci o viață care reprezintă o istorie autentică, nu mai puțin decât viața împăraților medievali germani, cum ar fi aceea a Hohenstaufilor, de pildă, deşi dimensiunile ei sunt, prin forța împrejurărilor, desigur neasemănat mai scăzute. Dinamica, geniul, energia, demnitatea voievodală, spiritul de inițiativă, şi vitalitatea excepțională puse de Ştefan cel Mare în destinul său istoric ar fi fost, prin virtuțile lor, suficiente să ducă la crearea unui spațiu moldovenesc de întinderi şi proporții imperiale. Ştefan a fost din belşug înzestrat cu toate calitățile pentru plăsmuirea unor asemenea zări împărăteşti de largă respirație istorică.

Împrejurări excepțional de grave (irezistibila expansiune turcească) l-au silit însă, în cea mai mare

parte, şi intermitent, la defensivă, la reacţiune, la consolidarea celor dobândite. Nici o altă epocă sau moment din trecutul nostru nu ne dăruie un aşa de intens prilej de a simţi aroma măreţiei până la care ar fi putut creşte istoria românească. Dar în faza ei cea mai hotărâtoare istoria noastră n-a avut norocul, nu să se facă în pace, căci istoria nu se face în pace, dar norocul să fie cruţată de evenimente debordante şi să nu fie oarecum fizic zădărnicită în, posibilităţile ei, prin intervenţia unor factori absolut copleşitori. Ştefan cel Mare a fost prin chemare pe drumul unui cosmos românesc. Energia şi intuiţia creatoare, puse în tot ce a făcut pentru pământul său în puţinul răgaz ce i l-a îngăduit permanenta apărare, încoronată de atâtea triumfuri, ar fi meritat să nu fie tăiate atât de brutal în calea desfăşurării lor fireşti. Sub stăpânirea lui Ştefan stilurile arhitectonice, bizantin şi gotic, se adaptează uimitor la necesităţi organice şi la matca1 locală; sinteza lor nouă e în stare, prin simplitatea soluţiilor ei, să comunice oricui regretul că au fost prematur întrerupte. Câte posibilităţi nu s-au stins deodată cu domnia lui Ştefan, sub care răsăritul şi apusul se întâlnesc într-o alvie atât de prielnică unei noi viziuni arhitectonice şi metafizice, însăşi natura românească era pe drumul de a deveni, datorită bisericilor şi mănăstirilor, care se integrează aşa de graţios şi de bărbătesc în ea, o „natură-biserică", de mare aspect pitoresc şi solar-sofianic. Dar atât clădirea spaţiului imperial, cât posibilităţile unei monumentale culturi (pentru o asemenea cultură se puseseră bazele populare deodată cu încreştinarea românilor) au fost zădărnicite prin unul din acele fulgere năprasnic-absurde care bântuie istoria omenirii. De astă dată lipsa de noimă a istoriei poartă în manuale titlul: „Expansiunea imperiului otoman". Retezarea posibilităţilor româneşti a fost de lungă durată. Un al doilea prilej atât de prielnic pentru desfăşurarea pe plan major a matricei stilistice româneşti nu se va mai da niciodată românismului. Pentru această matcă bătea atunci un ceas unic, care nu se mai repetă: niciodată! Acest „niciodată" e de fapt semnificaţia ultimă a dramei ce s-a petrecut atunci. Nu faptul în sine că ţara trebuia închinată sub o formă sau alta unei alte puteri era tragic, ci împrejurarea că prin închinare se pierdea, în momentul cel mai hotărâtor, o dată pentru totdeauna, posibilitatea unei evoluţii organice şi fireşti a românismului. Atunci începe de fapt „criza" poporului românesc, care de patru sute de ani se menţine aceeaşi în felurite forme, metamorfozându-se de la o generaţie la alta. Temeiul acestei crize este întreruperea evoluţiei fireşti, ce fusese săltată atât de făgăduitoare şi cu atâtea realizări pe o linie majoră în perioada voivodală până în secolul al XVI-lea. Geniul, vitejia şi faptele de război ale lui Ştefan cel Mare n-au fost în stare să salveze evoluţia istorică firească a poporului românesc. El n-a putut să lase urmaşilor decât visul, cu faţa întoarsă spre trecut, al unor posibilităţi. Faptele lui, ca şi cele de mai înainte ale lui Mircea cel Bătrân din cealaltă ţară românească, şi ca şi faptele epice de mai târziu ale lui Mihai Viteazul, acel haiduc şi cruciat într-o singură persoană, care izbuteşte să mute pentru o clipă zările româneşti, nu reuşesc să mântuiască „evoluţia" istoriei noastre. Ei reuşesc numai să facă din nou posibilă involuţia duhului românesc. Ceea ce de asemenea e o faptă. Duhul românesc se retrage încă o dată din „istorie", sau nu va mai participa la ea decât tangenţial sau în aparenţă, începe cu alte cuvinte în alt chip un nou boicot al istoriei, de înfăţişări diferite, după regiuni. Ceea ce se desfăşurase oricum până la proporţii de stat organic şi de cultură majoră, sub Ştefan, devine iarăşi viaţă anistorică, cultură ţărănească, matrice stilistică cu înfloriri, uneori de respectabilă densitate, dar pe plan minor.

Vom asista de acum iarăşi vreme de câteva veacuri la acea specifică reacţiune românească de noncooperare cu istoria. E o mângâietoare dovadă de vitalitate şi de instinct conservator acest mod de a reacţiona. Nu toate popoarele ajunse în zonele neguroase ale ursitei sau înfrânte şi subjugate manifestă această reacţiune „involutivă". Din frecventarea trecutului recoltăm chiar impresia că acest fel de popoare e destul de rar. În adevăr cele mai multe popoare, mai mărunţele, se lasă după înfrângere ispitite să participe la „istoria" ce se face cu ele, peste ele, împotriva lor. Rezultatul e de obicei dispariţia lor, dacă nu fizică, cel puţin spirituală. Poporul românesc „boicotând istoria" se retrage, mocnind interior, într-o viaţă de tip organic; aceasta nu împiedică de loc ca arta ţărănească, arhitectura de stat, poezia şi cântecul popular să trăiască chiar un timp de frumoasă eflorescentă, într-o epocă pentru ele „anistorică". Recunoaştem că de astă dată retragerea din istorie nu mai e aşa de totală ca în vârsta de mijloc. O clasă aşa-zisă mai de elită, care nu încetează să participe la „istoria" ce se face prin blestemată substituire din partea altora pentru români, se complace, câteodată destul de condamnabil, într-un fel de „surogat de istorie". Din mătasea cuvintelor, din caierul împrăştiat în toţi spinii ţării, se toarce chiar o limbă literară românească, menită să îmbrace în vrajă şi sărbătoare umile preocupări religioase (îndeosebi traducerile

Bibliei) şi cronicăreşti (Miron Costin, Neculce). Această viaţă culturală, cu tot cuprinsul ei, un maximum anevoie cucerit, deficient, de-un caracter fortuit, te lasă cu presimţirea amăruie că totul trebuia să fie altfel decât s-a întâmplat să fie. în parantezele deschise în cadrul istoriei „altora" au loc desigur şi evenimente politice „româneşti", toate purtând însă mai mult pecetea „aventurii" decât a unor fapte „istorice". Aventurile, fie chiar de simbolică anvergură, nu pot fi în nici un caz confundate cu istoria, între aceste aventuri de culoare cvasiistorică, socotim de pildă cele izvorâte din visurile bizantine imperiale, citite mai curând din nori decât din stele, ale unui Vasile Lupu, domnitor cu momente neîndoios frumoase, dar cam vanitos şi prea aplecat spre strălucire găunoasă. Tot astfel şi faptele politice ale genialului Dimitrie Cantemir se clasează toate la rubrica aventurilor. Nu fiindcă, într-un moment de cumpănă istorică a răsăritului, nu a prevăzut îndeajuns cine va învinge în războiul ruso-turc, ci fiindcă chiar de învingea Petru cel Mare, ţarul intempestiv al tuturor ruşilor, acesta năzuind spre moştenirea cezarilor din imperiul răsăritean, Cantemir, ar fi fost în orice caz osândit să devină ceea ce a devenit căzând: un simplu consilier al ţarului. Pentru judecata domnilor români circumstanţele sunt desigur atenuante: în adevăr nu li se permitea decât echilibristică, combinaţii, intrigi, aventuri, din când în când câte o faptă bună, dar nu „istorie". Aproape singură domnia şi opera lui Constantin Brîncoveanu, minunat amestec de renaştere şi de bizantinism, de baroc şi de orientalism, altoit pe românism şi creştinism, ne apar, cu horbota lor artistică si de binefaceri, ca o aluzie reconfortantă la ceea ce ar.fi putut să fie o epocă de adevărată „istorie" românească. Rămânând în pervazul criteriilor noastre iniţiale, trebuie să stabilim că după Mihai Viteazul nu se mai poate vorbi despre o „istorie" în ţările româneşti. Poporul a luat drumul involuţiei şi, rămânând cu sine însuşi, s-a realizat uneori într-o floră de o bogăţie uluitoare, pe un plan minor. Ceea ce se petrece deasupra, merită doar epitetul de „cvasiistorie". Epoca aceasta de suferinţă şi pitoresc, baladescă, dar nu epică, şi-a avut cronicarii; ea nu poate avea nici astăzi altceva decât cronicari, fiindcă structura şi greutatea ei nu o fac aptă pentru a fi cântărită cu măsuri „istorice". Se pare însă că poporul păstrează într-un fel şi în această epocă un „dor" de „istorie": viaţa şi faptele haiducilor le ţin loc de istorie şi de epos. B timpul în care înfloresc baladele haiduceşti, şi care cronologiceşte ar fi poate de multe ori mai nimerit să fie împărţit după viaţa haiducilor, dacă am avea urme mai sigure despre ei, decât după calendarul unor domnii de pripas, în Ardeal de altă parte, ceea ce ar fi putut lua înfăţişare istorică a fost deviat, împlinindu-se hibrid, pe poteca denaturărilor. Un Ion Huniade, splendidă personalitate, făcea, în mare parte cu ostaşi români, istorie ungaro-europeahă.

Fiul său, Matei Corvinul, cu desăvârşire smuls din mediul etnic, s-a transplantat într-o „Renaştere" de duh străin. Singurii români ardeleni care au făcut „istorie" s-au simţit din nefericire ispitiţi de steaguri care nu interesează destinul nostru decât indirect. Ei reprezintă cazuri cu totul excepţionale, suficiente totuşi pentru a dovedi că am fi avut cu vârf şi îndesat aptitudini creatoare de istorie. Aceste exemple nu trebuie niciodată uitate când e vorba să se ilustreze aptitudinile de rasă. Indiferent însă de ceea ce fii izolaţi şi înstrăinaţi ai săi cucereau lăturalnic, poporul românesc din Ardeal continua în realitate instinctiv boicotul istoriei, retras în viaţa de tip organic, cu cultura ei etnografică-religioasă. Subliniem că boicotul istoriei nu apare în nici o altă provincie aşa de dârz şi de consecvent ca la ţărănimea romanească din Ardeal. Iată câteva strălucite documente. Una dintre cele mal importante prefaceri pe care o înregistrează istoria europeană este neapărat Reforma. Reforma a produs schimbări enorme în viaţa sufletească, culturală şi politică a continentului. Ardealul a fost, precum se ştie, printre cele dintâi ţări invadate de noul duh (ca varietate de idei religioase, Ardealul face până astăzi concurenţă Elveţiei). Au pătruns aci sporadic husitismul, masiv protestantismul, calvinismul, ca un infiltrat unitarismul, iar catolicismul şi ortodoxia existau dinainte. Aproape toate aceste mişcări, fiecare pornind din fanatismul „singurei" doctrine salvatoare, s-au străduit să reformeze şi pe români. Evident, cu acceptarea într-o formă oarecare a Reformei, aceştia s-ar fi contaminat de agentul febrei istorice şi s-ar fi îndrumat spre o viaţă de linie majoră. Dacă se dovedeşte undeva eclatant boicotul istoriei, ca atitudine şi reacţiune românească, este aci. Românii, deşi alcătuiau cea mai numeroasă şi cea mai jefuită de drepturi populaţie a Ardealului, rezistă tentaţiei multiforme. Ei rămân compact în afară de Reformă. Saşii trec unanim. Ungurii şi secuii în masă. Românii persistă în conchilia lor sătească, strămoşească, dispreţuind chemarea ceasului lumii. Acelaşi lucru s-a petrecut şi în secolul al XVIII-lea, când catolicismul de stat a încercat decenii în şir să atragă pe români în istorie. Catolicismul a eşuat. (Căci capturarea unei părţi a românilor a însemnat o simplă schimbare de firmă. Unirea cu Roma nu le-a putut altera nici duhul religios, nici

stilul cultural.)

În genere românii s-au ferit, prin nepăsare, să participe la o istorie care nu era expresia ființei lor. Nu mai puțin însă ei s-au apărat din răsputeri, cu izbucniri elementare, când amestecul străin le amenința patrimoniul vieții lor de tip organic, matricea stilistică, sămânța unui viitor presimțit, autonomia sărăciei lor. La jumătatea veacului al XVIII-lea Călugărul Sofronie, înconjurat,de garda lui de doisprezece haiducei după chipul şi asemănarea apostolilor, magnetizează şi răscoală țărănimea ortodoxă din Ardeal, devenind un fel de voievod neîncoronat, stăpân absolut pe o mare parte a Ardealului: în luptă pentru apărarea ortodoxiei. Se făcea un fel de istorie de tip special, un fel de istorie prin „reacțiune" față de ceea ce venea dinafară. Boicotul istoriei, atitudinea de totdeauna, ia din când în când proporții istorice. Noncooperarea încetează prin scurte intervale de a fi rezistență pasivă, prefăcându-se în reacțiune organizată. Cam acelaşi lucru avea să se întâmple, pe un plan nu numai religios ci şi social-economic şi național, în revoluția lui Horia (1784), iar mai târziu, fără aspectul religios, în rezistența activă a lui Avram Iancu (1848). Boicotul istoriei, de amploare istorică, izbucnea de fiecare dată, în esență, pentru apărarea conchiliei spirituale şi materiale a satului românesc.

La începutul veacului al XIX-lea, după Revoluția franceză şi cutremurul napoleonic, deodată cu înviorarea obştească a ideii naționale în Europa, se ivesc şi sub tăria românească întâile semne ale unor acțiuni politice conştiente, care, consecvent, programatic şi norocos urmărite, vor duce peste un secol, cu logică de fier, strâns sprijinită de soartă, la unitatea politică a poporului românesc (1918). Etape importante şi necesare în dialectica şi în strategia imanentă a acestei întregiri au fost unirea principatelor româneşti şi cucerirea independenței politice a vechiului regat. Din momentul în care s-a constituit o Românie politică independentă, satul românesc, con-chilia, putea desigur, şi fără alt descântec, să-şi emită substanța şi să iasă în sfârşit din atitudinea de noncooperare cu istoria, şi să apuce iar calea evoluției ca să umple cu gânduri şi cu forme proprii cadrele statului. Conchilia însă, deşi trează în felul său, nu s-a putut dezvolta aşa de repede cum cereau necesitățile de stat şi rețeaua complexă a interdependenței europene. Conchiliei i-ar fi trebuit timp, fiindcă orice evoluție firească cere timp. Această încetineală, ce se înțelege de la sine, a făcut însă ca statul să fie invadat de forme confecționate, străine şi improprii. De altfel împrejurarea că posibilitățile de nouă evoluție ni s-au hărăzit de-abia într-o fază de cultură europeană consumată ne făcea cu neputință o evoluție absolut firească. Ne cuceream independența prin virtuți proprii de o parte, dar şi prin jocul forțelor europene. Nu puteam deci să ne menținem şi să ne dezvoltăm ca stat decât integrându-ne în Europa, şi acceptând, de multe ori netrecute prin nici o strungă, forme croite cu foarfeci străine. Satul românesc, păstrătorul matricei noastre stilistice, rămânea în urmă; el îşi lua un sfânt şi iritant răgaz.

Recunoaştem că nu se putea altfel. O evoluție firească urmează şoapta unor pravili misterioase, ea nu se face la poruncă şi nici nu se poate accelera pe cale chimică. De altă parte nu era deloc recomandabil să nu acceptăm anumite forme de circulație europeană fără de a ne expune din nou primejdiei descompunerii. Să învățăm pentru încă puțin timp sfânta şi iritanta răbdare. Satul, cu matricea sa stilistică, se găseşte în ofensivă împotriva tiparelor care nu sunt făcute pentru făpturile noastre, şi va umple încetul cu încetul, cu- substanță proprie, atât pe tărâm material, cât şi pe tărâm spiritual, cadrele vieții noastre de nivel major. Poate numai urechile noastre sunt de vină că încă nu aud cântecul creşterii şi al înaintării.

INFLUENȚE MODELATOARE ŞI CATALITICE

Veacul al XIX-lea s-a însărcinat să înregistreze toate etapele şi peripețiile emancipării politice a poporului românesc, încheiată şi împlinită deodată cu sfârşitul marelui război. Strategia eliberării, cu concesiile inevitabile ce trebuiau făcute situației şi constelațiilor epocii, ne-a silit din capul locului să acceptăm anume influențe, spirituale si de civilizație, europene. Când judecăm unele aspecte nu tocmai simpatice pe care le-am adoptat, de-a gata şi prin import, deodată cu renaşterea noastră, nu trebuie să uităm împrejurarea atenuantă că acest proces, decisiv pentru însăşi existența noastră, nu se putea în nici un caz produce fără de o hotărâtă încorporare a noastră în cultura şi în civilizația europeană. Rezultatele încorporării sunt oricum demne de luat în seamă, câteodată chiar cu totul remarcabile, iar cele laturi penibile rămân în fond răscumpărate de avantajul fără pereche al libertății. O privire în jurul nostru ne

prilejuieşte mângâierea naivă, şi un pic răutăcioasă, dacă voiţi, că nu numai noi am trecut prin procesul cu două feţe, una de zi şi una de noapte: adică prin procesul de autoconstituire şi de imitaţie. De asemenea nu .numai noi suferim de viciile de atâtea ori explicabile ce au fost infiltrate mai ales păturii sociale conducătoare în lunga perioadă de dependenţă. Popoarele care ne înconjoară suferă şi ele în diverse măsuri de aceleaşi păcate, chiar şi atunci când n-au fost supuse aceloraşi vicisitudini. Nu trebuie prin urmare să ne osândim cu cuvinte nedrepte, dar nu trebuie nici să prezentăm ca virtuţi nişte simple neajunsuri. Fără de a fi câtuşi de puţin romantici, putem afirma că noi, din clipa în care a fost înmormântat Ştefan cel Mare, nu mai puteam avea o „istorie" nealterată. Istoria noastră nu mai putea să fie decât cvasiistorie, sau pseudoistorie, istorie deviată sau istorie prin reacţiune, dar nu istorie de evoluţie firească. Printre păcatele cele mai dureroase de care ne-am molipsit în perioada de dependenţă este desigur acela de â fi pierdut simţul viitorului, orizontul temporal al evoluţiei şi al liniei majore.

Credinţa că improvizând — creezi e de fapt duşmanul de altădată, care întârzie printre noi în forma propriei noastre deficienţe.

Integrarea noastră în reţeaua determinantelor europene s-a făcut prin acceptarea categorică, uneori chiar programatică, a unor înrâuriri apusene crezute salutare. Unele ne-au sosit în numele unor amintiri ancestrale din ţările romanice; la început sporadice din Italia, pe urmă stăruitoare, masive, copleşitoare, din Franţa. Alte influenţe ne-au încercat ca o solie din ţările germanice. Acestea şi-au împlinit rostul, câteodată prin strecurare osmotică, de la vecin la vecin (catena nu e tocmai lungă), câteodată datorită stăruinţelor unor oameni crescuţi de-a dreptul într-un duh mai de la miazănoapte. Nu e locul să ne pierdem într-o disertaţie asupra constituirii vieţii noastre de stat ca atare; în privinţa aceasta nici n-am avea multe de adăugat la cele îndeobşte ştiute; dorim totuşi să spunem câteva cuvinte despre influenţele spirituale. Vom încerca să arătăm deosebirea de esenţă între influenţa franceză şi cea germană, exercitate, întâia necurmat, a doua mai incidental, de un secol asupra vieţii noastre culturale. S-au remarcat desigur, câteodată chiar prea insistent, atât din partea criticilor români, cât şi din partea străinilor, urmele acestor tipare pe substanţă românească, dar nu s-a pus încă deloc problema naturii acestor influenţe. S-a afirmat doar global că inducţiunea franceză a fost mai masivă şi mai susţinută, ceea ce de altfel e profund adevărat. Vom vedea însă mai la vale că diferenţa dintre cele două înrâuriri nu e numai de grad, de intensitate şi de amploare, ci şi de gen, de calitate. Ceea ce, să sperăm că nu înadins, a rămas de fiecare dată fără menţiune. Mai întâi câteva cuvinte despre cultura franceză şi despre cultura germană, şi o caracterizare sumară a lor, sub unghiul capacităţii lor inductive. Cultura franceză şi cultura germană, fiecare cu calităţile şi cu scăderile sale, reprezintă două mari aspecte şi alcătuiri culminante ale spiritului european. Atât cultura franceză cât şi cea germană au o „istorie" a lor, de evoluţie relativ firească, realizată la adăpost de incizii diformante, în timp de multe secole. Ambele culturi se desfăşoară în faze, cu stadii intermediare, pe ,o linie majoră de dialectică stilistică. Succesiunea stilurilor, cronologia lor, nu e chiar paralelă în Franţa şi în Germania. Când una, când cealaltă, şchiopătează în urmă. Iniţiativa stilistică aparţine pentru unele domenii Franţei, pentru altele Germaniei. Vrednic de luat aminte este îndeosebi faptul că realizările stilistice corespunzătoare din Franţa şi din Germania manifestă un coeficient etnic care menţine între ele permanent aceeaşi deosebire. Acest coeficient diferenţial intervine de fiecare dată, fie că e vorba despre gotic, despre clasicism, despre baroc, fie că e vorba despre rococo, despre romantism, despre naturalism sau despre simbolism. Diferenţa dintre goticul francez şi cel german, dintre clasicismul francez şi cel german, dintre barocul francez si cel german, se istoveşte într-o formulă egală. Formula e aceasta: francezul e în toate stilurile sale mai măsurat, mai sobru, mai discret, mai „clasic" decât germanul. Germanul e în toate stilurile sale mai de măsurat, mai excesiv, mai particular, mai „romantic" decât francezul. Goticul german e mai „romantic" decât cel francez, barocul francez e mai „clasic" decât cel german. Clasicismul german e mai tomantic decât clasicismul francez, care e clasic până la „academic". Şi aşa mai departe. Nu credem să se găsească în toată istoria celor două popoare nici un fenomen excepţional care să nimicească valabilitatea acestei formule. De unde vine această permanentă diferenţă? Ne e teamă că nu vom putea răspunde întrebării decât circumscriind încă o dată constatarea. Diferenţa nu poate fi lămurită decât printr-un coeficient etnic. Francezul, oricare i-ar fi tendinţele iscate de epocă, se simte îndrumat spre o spiritualitate de forme mai rotunjite, mai clare, mai stăpânite, mai discrete. Francezul tinde spre lamură transparentă, spre o cultură care e tipică, lege diafană, un cristal, un model universal; el jertfeşte

individualul de dragul măsurii, al retuşei şi al echilibrului. Germanul cultivă particularul, individualul, cețosul şi păduraticul, şi are un orizont care îl îndeamnă spre exces şi de măsurat în toate manifestările sale stilistice. Cultura germană are un caracter mai local, mai particularist, mai romantic, mai viu, mai puțin conformist şi mai puțin academic decât cea franceză. Francezul ca „ins" e absorbit de un tip generic. Germanul creşte lăuntric, debordând legea, umplându-şi cadrele individualității sale ca atare.

Ce urmează de aci în ceea ce priveşte capacitatea inductivă a acestor culturi, în raport cu spiritul altor popoare? Cultura franceză îşi arogă, prin însăşi natura sa, demnitatea unei valabilități universale; ea se consideră „model" mai presus de orice discuție, şi în raport cu „celălalt" ea nu admite decât să fie „imitată", ca exemplu suprem, ca lege şi arhetip. Francezul de altfel, care îşi impune sie însuşi acest tipar, nici nu s-a silit niciodată să se transpună în psihologia altor popoare. El e omul cel mai despuiat de darul de a ieşi din cercul magic al stilului său. Aceasta nu fiindcă darul i-ar fi lipsit dintru început, ci fiindcă în curs de secole el şi-a sacrificat posibilitățile de acest fel, lăsându-se absorbit de forme crezute valabile ca atare.

Cultura franceză dictează oricărui străin care se apropie de ea: „fii cum sunt eu!" Francezul nu va înțelege niciodată pe străinul care va răspunde: nu! Aceasta atitudine i s-ar părea cel puțin monstruoasă. Cultura germană, fiind cu totul altfel orientată, nu va ridica niciodată pretenția: fii cum sunt eu! Cultura germană are conştiința măreției sale, dar ea se simte particulară, ea îşi cunoaşte înălțimile şi adâncimile, dar în acelaşi timp ea îşi dă seama de caracterul ei local şi individualist. Ea nu se recomandă neapărat ca un model, fiindcă nu tinde spre clasic; prin tot belşugul ei de forme şi alcătuiri ea e romantică, izvorând dintr-un cult primordial al individualului. Când apare în fața străinului, ea, prin chiar firea ei, sfătuieşte: „fii tu .însuți". A nu înțelege acest apel intrinsec înseamnă a nu înțelege nimic din natura intimă a culturii germane. Influența spiritului german asupra celorlalte popoare a avut deci mai puțin caracterul unui model de imitat, cât caracterul unui apel la propria fire, la propriul duh etnic al acestor popoare. Cunoaştem din chimie substanțele care, fără de a se combina cu anume alte elemente, înlesnesc numai combinația acestora între ele. Acele substanțe active, care rămân totuşi pe din afară, se numesc „catalitice". Influența germană e mai mult de natură catalitică decât modelatoare. Ea e un agent prielnic unei reacțiuni de sine stătătoare. Ea avantajează formațiunea proprie a celuilalt. Ea înlesneşte un joc, în care nu intră. Ea „moşeşti" în sens socratic. Cultura franceză e ca un maestru care cere să fie imitat; cultura germană e mai curând un dascăl care te orientează spre tine însuți. E oportun să amintim că aşa-numitul curent al slavofilismului, de pildă, de ale cărui atitudini şi ideologie se resimte toată viața spirituală rusească de un secol încoace, s-a ivit şi a înflorit sub magia ocrotitoare a romantismului german. Gânditorii ruşi, vizionarii stepei, care cereau o valorificare necondiționată a vieții religioase ortodoxe, şi care, cei dintîi, şi-au îndreptat interesul spre mujicul rus, ca spre Mesia sau spre purtătorul misiunii ruseşti în lume, descind dintr-o cunoscută metafizică germană. Trebuie să recunoaştem că ruşii au asimilat această filozofie, nu ca o masă doctrinară în stare să-i copleşească pe dinăuntru, ci în forma unui „apel" la ei înşişi.

1. Aceste idei despre cultura franceză şi germană au fost adesea exploatate de publicişti români fără de a indica izvorul lor. Se cuvine deci să amintim că studiul nostru a apărut întâia oară în aprilie 1936.

Ei au luat deci contact mai mult cu atmosfera, primăvăratec fertilă a filozofiei germane, şi în această atmosferă ei şi-au văzut deodată crescând toate potentele particulariste. Era un contact aproape magic, ce i-a stârnit ca o ridicare de steaguri dintr-un somn ce ținea chiar de la începutul vremurilor. Atingerea a avut efecte tocmai contrare celor ce prin anticipație se atribuie de obicei unei „înrâuriri". Unii gânditori ruşi s-au aplecat cu totul asupra mujicului teoforic, asupra duhului local, şi au început de pe această poziție, cu miros de tămâie şi humă, să critice cu o impresionantă impetuozitate întreaga cultură apuseană.

Critica şi problematizarea culturii europene a început la dreptul vorbind în Rusia, mult înainte ca această despărțire de sine însuşi să se fi ivit în Europa, ca autocritică. Criza culturii europene a fost cel dintîi presimțită de aceia pe care i-a trezit întru spirit. Expresia cea mai înaltă a curentului slavofil rămâne Dostoievski, pentru care Europa era un „scump cimitir". Slavofilismul constituie cea mai strălucită dovadă cu privire la capacitatea „catalitică" a culturii germane. Un popor străin are prilejul să simtă efectele acestei culturi în primul rând ca un apel la sine însuşi. Prin atmosfera ei această cultură nu

îndeamnă la imitaţie, cât la găsirea sinelui şi la o reacţiune împotriva a tot ce acoperă şinele. Identificăm desigur şi într-un asemenea proces de trezire datorită unui agent din afară, o formă a influenţei, dar se va recunoaşte că acest fel de influenţe merită alte epitete decât acelea care duc la imitaţie pur şi simplu. Genul „catalitic" e compatibil cu demnitatea umană, oricât de înaltă idee am avea despre ea.

La fel cu ruşii ne găsim şi noi, într-o situaţie hotarnică, debitori apusului. Interesant e că influenţele de natură catalitică ne-au venit, sub forma apelului la noi înşine, aproape totdeauna de la germani. Luaţi istoria literaturii şi a spiritualităţii româneşti de la 1800 până astăzi şi veţi descoperi că cel puţin momentele mai importante de întoarcere la noi înşine, de căutare şi de găsire a românescului, se datoresc unui contact „catalitic", direct sau indirect, cu spiritul german.

Respectând proporţiile, semnalul învierii pe care l-a dat Gheorghe Lazăr echivalează pentru noi cu fapta răscolitoare de conştiinţe a unui Fichte pentru Germania. Cu Lazăr începe la noi conştiinţa filozofică a limbii româneşti. El visa să facă din acest grai haina unei culturi majore. A nu se uita: Lazăr era un elev al gândirii germane. Undeva în fund de zare se ivesc zeii tutelari, de prezenţa cărora el însuşi poate nu-şi da seama: monadologia individualistă a lui Leibniz şi folclorismul lui Herder.

Impulsul lui Lazăr a fost hotărâtor, dar poate nu destul de puternic pentru ca evoluţia de apoi să nu mai fie expusă nici unui fel de crize. La un moment dat, când spiritul roman (antic şi catolic) a sedus unele nobile spirite româneşti la o imitaţie pe cale de a denatura cu desăvârşire graiul românesc, reacţiunea decisivă şi istorică a venit promptă şi tranşantă, ca o lovitură de spadă, tot din partea unei personalităţi, care s-a nimerit să treacă prin şcoală germană: Titu Maiorescu. Am însemnat cele două momente numai în treacăt, ca să ne oprim cu mai mult interes asupra fenomenului, de o adâncime şi de o amploare unică, prin care se ilustrează hotărâtor teza noastră despre natura catalitică a influenţei germane asupra duhului românesc. E vorba despre Eminescu.

Conştiinţa etnică, din ale cărei formule ne mai hrănim şi astăzi, a lui Eminescu a fost formată graţie unei ample inducţiuni germane, dar o anume vrajă de acest soi a descătuşat în el şi izvoarele inconştiente, cele mai profunde, ale cântecului românesc Istoria şi critica noastră literară au făcut, după cum se ştie, o adevărată vânătoare după ideile de împrumut ale lui Eminescu. Satisfacţia gonacilor de a fi făcut o descoperire, reală sau fictivă, a cam împiedicat pe istoricii şi criticii noştri să se aplece mai de aproape peste configuraţia nativă a poetului. Figura poetului a fost reconstituită, stângaci şi nedemn, mai mult printr-o tehnică de mozaic. Puţinii care s-au declarat împotriva metodei de reconstituire exterioară din hârburi colorate vorbesc cu îndreptăţit entuziasm despre „duhul eminescian" şi despre „sufletul românesc" care şi-a găsit expresie superioară în opera poetului. Acest fel de a vorbi e însă global; „duhul eminescian", „sufletul românesc" sunt cuvinte, simple cuvinte frumos cadenţate şi ameninţate să devină fabulă, cât timp nu le substitui o viziune mai precisă, întrebarea e: în ce consistă duhul eminescian şi sufletul românesc? Partea întâi a întrebării, referitoare la duhul eminescian, depăşeşte considerabil măgura preocupărilor cărora ne-am dedicat în studiul de faţă. Dat fiind însă că în lucrarea noastră am vorbit tot timpul despre „matricea stilistică" românească şi despre determinantele ei, e cazul să arătăm cum s-a revelat această matrice în Eminescu. Nu credem să ne lăsăm seduşi de năluciri afirmând că revelaţia a avut în adevăr loc. Ea a fost înlesnită de o inducţiune catalitică de altă natură decât obişnuitele influenţe ale căror urme pot fi arătate cu degetul. Ceea ce e important a fost însă consecvent trecut cu vederea.

Schopenhauerismului şi budismului li s-a dat în schimb, în opera lui Eminescu, proporţii de elefantiază.

Prea puţini şi-au dat seama că aceste împrumuturi nu devin constitutive pentru personalitatea lui Eminescu, ci rămân elemente de conştiinţă suprapuse, prin natura lor poate tocmai contrare substanţei sufleteşti intime a poetului. Eminescu cel adevărat e accesibil numai unei analize mai reverenţioase. În faţa operei lui Eminescu trebuie să ţinem, ca în faţa operei nici unui alt român, seama de „inconştient" şi de „personanţele" acestuia. De aci trebuie abordat fenomenul, în inconştientul lui Eminescu întrezărim prezenţa tuturor determinantelor stilistice pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular, doar altfel dozate şi constelate, din pricina factorului personal. Acel orizont al spaţiului ondulat, specific duhului nostru popular, apare personant şi foarte insistent în poezia lui Eminescu. E drept că structura orizontică, ondulată, nu e simbolizată, în opera lui Eminescu, atât prin imaginea „plaiului", cât prin imaginea „mării" şi a „apei". Ondularea, valurile, legănarea — sunt elemente dintre cele mai frecvente

în poezia eminesciană. S-ar putea afirma chiar că poetul recurge hipnotic, iarăşi şi iarăşi, la aceste elemente de expresie. Marea nu e pentru Eminescu un prilej de pierdere în infinit, sau un simbol al dinamicii furtunoase, cât un simbol al ondulării, al legănării, un simbol al unui anume melancolic sentiment al destinului, ritmat interior ca o alternanţă de suişuri şi coborâşuri. Culegem la întâmplare câteva exemple, care ilustrează această structură orizontică.

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Până ce pier.

După un semn,
Clătind catargele,
Tremură largele
Vase de lemn:

Nişte cetăţi
Plutind pe marile
Şi mişcătoarele
Pustietăţi.

Din Luceafărul acest peisaj orizontic:

El tremură ca alte dăţi
În codri şi pe dealuri,

Călăuzind singurătăţi
De mişcătoare valuri.

Sentimentul legănării:

Luminiş de lângă baltă
Care-n trestia înaltă
Legănându-se din unde
În adâncu-i se pătrunde
Şi de lună şi de soare
Şi de păsări călătoare,
Şi de lună si de stele
Şi de zbor de rândunele
Şi de chipul dragei mele.

Avem aici imaginea unui întreg cosmos contaminat de „legănare".

Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vânt,
Cu crengile la pământ?

Structura orizontică a „ondulării" e îmbibată la Eminescu până la saturaţie de un sentiment al destinului.

În afară de această structură orizontică presimţim în opera lui Eminescu, mai rar manifestată ce-i drept, şi determinanta sofianică. Luceafărul are, nu numai prin motivele de poveste, ci şi în toată atmosfera sa, ceva din reflexele aurii ale transcendenţei coborâtoare în lume. Luceafărul ca personaj e

frate buri cu Eonii intermediari între cer şi pământ, din sistemele gnostice, în prima formă a poeziei Luceafărul, în prima încercare de poetizare şi versificare a basmului ce l-a Inspirat pe Eminescu, Luceafărul este numit „Eon". În finalul poeziei definitive personajul de lumină rosteşte sentinţa, static transfigurat şi dominator, ca o figură de arhanghel teocratic:

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.

Năzuinţa spre pitoresc îşi găseşte o documentaţie dintre cele mai ample în opera lui Eminescu. Ajunge să amintim de pildă pe Călin.

Iar dacă ar fi să ilustrăm simţul de nuanţă şi de discreţie al poetului, ar fi indicat poate să cităm aproape în întregime Sara pe deal, sau versurile „Şi dacă ramuri bat in geam şi se cutremur plopii".

Dincolo de acest mănunchi de determinante, personal colorate, dar care ţin de o matcă stilistică etnică, există în inconştientul lui Eminescu şi determinante pur personale, care-l leagă însă definitiv de matricea etnică. Vom mai scoate în relief un nucleu sufletesc, dinamic, central, din care ni se pare că derivă laturi aproape indefinibile ale configuraţiei sale spirituale. Pentru a ne tăia drum până la acest sâmbure, trimitem lăturalnic la: unele cercetări pe tărâmul psihologiei abisale. Cercetători prestigioşi au arătat, ca să ne oprim numaidecât la un exemplu concret, că în adâncul subconştient al americanului de astăzi, de obârşie anglo-saxonă, se păstrează ca un cheag definitiv statornicit, un ideal omenesc, spre care americanul din-toate clasele tinde, fără a-şi da seama, şi de care el se lasă subconştient înrâurit în toate atitudinile de viaţă, secretă sau făţişă, cotidiană. Idealul subconştient, de magia căreia se resimte toată viaţa americanului, este reprezentat prin figura bărbătească a indianului, căpetenia de trib, arhicunoscut din literatura pentru tineret, şi cu care s-au luptat strămoşii actualului american. Dacă s-ar face un sondaj abisal în psihologia românului de toate zilele sau a omului balcanic în genere (deloc în sens peiorativ), s-ar descoperi, credem, undeva în zonele sale sufleteşti cele mai obscure, un ideal bărbătesc colectiv, şi anume acela al „haiducului". Multe laturi psihologice ale balcanismului se explică prin persistenţa, în zone sufleteşti umbratice, a acestui ideal colectiv, caracteristic unei întregi regiuni. Dar nu insistăm. Voiam să dăm numai nişte exemple.

Emitem anume părerea că, întocmai cum americanul se identifică subconştient cu căpetenia indiană, sau omul balcanic cu haiducul, tot aşa Eminescu personal pare a se fi identificat şi el cu un ideal subconştient, cu totul particular: anume cu acela al „tânărului Voevod". Voevodul român, icoană luminoasă alcătuită din suprapunerea mai multor imagini din epoca de istorie românească dinaintea lui 1500, este pentru Eminescu efigia secretă care-l absoarbe, care-i compensează insuficienţele, care îl magnetizează. Subconştient, raportarea la un ideal voievodal ia proporţii de identificare. Subconştient Eminescu se vedea un tânăr voievod. Acest fapt apare uneori lămurit, uneori numai „personant" în poezia lui. în Unele poezii identificarea se declară în termeni neîndoielnici, în poezia Doina e evocat Ştefan cel Mare.

Poetul apelează la marele Voievod să execute ceea ce el însuşi ar face:
„Ştefane Măria Ta,
Tu la Putna nu mai sta
Las' arhimandritului
Toată grija schitului"... etc...

„Luceafărul" (simbol al Ideii-Eminescu) întrupându-se:
„Părea un tinăr Voievod
Cu păr de aur moale
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale".

Nu e nevoie să aruncăm pe cântarul documentaţiei Scrisorile, unde epoca voievodală e evocată insistent şi tematic. Că Eminescu a fost atras de epoca voievodală e o remarcă simplisimă, care n-a

scăpat până acum desigur nici celui din urmă elev de liceu. Tematica aceasta e însă numai semnul vizibil al unor atitudini şi stări sufleteşti care emană dintr-un nucleu mai profund al personalităţii lui Eminescu. Susţinem din parte-ne, cu hotărâre, că identificarea subconştientă cu „tânărul voievod" face parte integrantă din structura şi substructura sufletească a lui Eminescu. Una dintre poeziile cele mai desăvârşite ale lirismului eminescian este fără nici o îndoială răvaşul pe care tânăra odraslă voievodală îl scrie „dragei sale de la Argeş mai departe":

De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine,
Nu din gură, ci din carte.
Că ne eşti aşa departe.
Te-am ruga, mări, ruga,
Să-mi trimiţi prin cineva
Ce-i mai mândru-n valea Ta:
Codrul cu poienele,
Ochii cu sprâncenele;
Că şi eu trimite-voi
Ce-i mai mândru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,
Codrul şi cu ramurile,
Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprâncenele.

Şi să ştii că-s sănătos,
Că, mulţămind lui Cristos,
Te sărut, Doamnă, frumos.

Această minune poetică (câte s-au scris la fel în literatura universală?) nu poate fi produsul simplu al unei preocupări tematice, nici rezultatul aplecării unui poet romantic asupra unui subiect ce-i cădea întâmplător în mână. Poezia izbucneşte prea firesc şi prea organic decât să ne putem declara mulţumiţi cu o asemenea interpretare. Lirismul lui Eminescu, de forme îndelung muncite cu o pasiune lionardescă pentru desăvârşirea aceluiaşi motiv, ia aspecte de un firesc şi de o atât de sugestivă, vânjoasă şi fragedă în acelaşi timp, naivitate, tocmai în clipa când el poate în sfârşit să scrie ca un „tânăr voievod", acel alter ego subconştient al său. Dincolo de tematica istorică-romantică, ce poate fi şi accesorie, identificarea cu tânărul voievod e un coeficient structural al poetului, un coeficient fără de care Eminescu nu ar mai fi Eminescu. Poetului i se pare că pădurea îi şopteşte:

În al umbrei întuneric
Te asamăn unui prinţ
Ce se uit-adânc în ape
Cu ochi negri şi cuminţi;

Şi prin vuietul de valuri
Prin mişcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi

Imaginea Voievodului îl obsedează; ea e definitivă, ea devine metaforă, debordând de semnificaţii. Iată, de pildă, Codrul i se pare un asemenea Voievod:

Împărat slăvit e codrul,
Neamuri mii îi cresc sub poale,
Toate înflorind din mila

Codrului, Măriei Sale.

Lună, Soare si Luceferi
El le poartă-n a lui herb,
Împrejuru-i are dame
Şi curteni din neamul Cerb.

E aci o viziune voievodal-sacrală despre natură. Natura păstrează astfel la Eminescu ceva din aerul voievodal-sacral şi atunci când „Voievodul" nu mai apare, ca termen explicit, în evocările sau în descripțiile sale. Eminescu cântă natura în aşa fel că ea devine un cadru în care se simte prezența unui Voievod, chiar şi atunci când Voevodul nu e amintit în nici un chip. Ca un alteg ego mai profund, „tânărul Voevod" este oarecum subiectul liric subînțeles, implicat, al poeziilor. Codrul, marea, lumea, lacul, dealul, valea — sunt cântate de mulți poeți, de către cei mai mulți, dar aşa cum le cântă Eminescu, toate acestea, codrul, marea, luna, lacul, dealul, valea — dobândesc nu ştim ce particulară domnească demnitate, aproape sacrală; parcă în mijlocul lor ar fi permanent prezent un invizibil tânăr Voievod. Oare acea melancolie specific eminesciană nu derivă între altele şi din dezacordul între realitatea conştiinței şi viziunea sa despre natură, izvorâtă dintr-un dor subconştient, elevată prin secreta prezență voievodală ? E o lume întreagă, simțită şi trăită, care se clădeşte în sufletul lui Eminescu în preajma personajului cu care el se identifică. Această prezență nevăzută, tainică, necurmată, împrumută o atmosferă unică lumii poetului. Cel mal adesea e vorba desigur numai despre o aromă, despre tonalități, despre imponderabile elemente de magie poetică, de abia simțite, vag întrezărite, bănuite.

Să cităm poezia Peste vîrfuri:

Peste vârfuri trece lună,
Codru-şi bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiat
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Proiectați peste figura lui Eminescu aura voievodală şi veți înțelege liniştea sacrală a acestei melancolii, în multe din poeziile lui Eminescu, şi poate că în cele mai caracteristice, transfigurarea lirică se datoreşte unei tainice contopiri cu un vis voievodal. Ne permitem în privința aceasta o paralelă între Eminescu şi un alt mare poet.

Ne gândim la poetul german: Ştefan George (de astă dată o paralelă care nu poate fi deloc în dezavantajul lui Eminescu, deoarece Ştefan George a început să scrie binişor după moartea poetului nostru). Lumea spirituală a lui Ştefan George este determinată, credem, de aşijderea, de o subconştientă identificare cu un tip ideal, a cărui centrală permanență împrăştie o lumină şi o coloare cu totul aparte asupra lucrurilor plăsmuite de acest poet şi asupra trăirilor sale: avem de a face de astă dată cu prezența secretă, în natură şi în lume, a unui împărat medieval roman-german.

A acelui împărat, simbol al unui spațiu larg, continental, de atribute spirituale mixte, italo-germanice, sub oblăduirea căruia se întrupează dorul de miazăzi de totdeauna al omului de la miazănoapte, şi setea barbarului de a se întrece pe sine însuşi, însuşindu-şi forme solare.

Inseilând aceste considerații, nu putem pretinde să fi istovit figura spirituală deosebit de complexă a

lui Eminescu. De o asemenea intenţie ne-a distanţat obiectul însuşi al examenului nostru. Nu ascundem totuşi bucuria şi satisfacţia de a fi putut atrage atenţia asupra câtorva aspecte ale acestui poet, care se integrează concludent în viziunea noastră despre matricea stilistică românească. Un adânc proces, organic-românesc, a izbucnit din tărâmul celălalt, gratie substanţei spirituale a poetului în primul rând, dar nu în mică măsură şi datorită unor înrâuriri străine, care, reduse la ultima expresie, însemnau de fapt un stăruitor apel la el însuşi. Au cântat şi Bolintineanu şi Alecsandri trecutul şi prezentul românesc, dar la aceştia totul rămâne pe un plan tematic, decorativ, conştient, local patriotic. La aceştia totul e substituire de termeni unui model imitat lucid şi cu sârguinţă. Pastelurile lui Alecsandri sunt româneşti prin temele lor, tratate descriptiv după preceptul: hai să fim români. Când Eminescu spune „dulce corn", sugerează o lume de subterane melancolii, şi o natură în care simţi, fără să fie amintită, prezenţa unor taine umbroase, care nu pot fi captate tematic. Poezia lui Eminescu e clădită pe mai multe portative.

Ea e plină de complexe „personanţe" ale unor structuri inconştiente. De altfel în asemenea aspecte trebuie să căutăm pe Eminescu, iar nu în bietele reminiscenţe schopenhaueriene-budiste, sau în motivele brute, călătoare, care îl arată tributar romantismului timpului. De aceste împrumuturi a putut face atâta caz numai o critică incapabilă de a vedea dincolo de materia unei opere literare. Există o „Idee Eminescu", iar aceasta s-a zămislit sub zodii româneşti.

Ea poate fi lesne dezghiocată de aparenţele derutante, şi nu mai puţin lesne ea poate fi periată de cenuşa unor vulcani de aiurea ce i-a căzut pe umeri. Eminescu, din moment ce a izbutit să-şi realizeze într-o seamă de bucăţi poetice substanţa proprie, urmează să fie judecat în primul rând după aceste bucăţi, nu după acelea unde el nu e el. Există o Idee Eminescu; ea s-a împlinit când i-a bătut ceasul, întâi fiindcă omul care o purta s-a născut aşa ca substanţă şi aptitudini, şi al doilea fiindcă înflorirea a fost prielnic ocrotită de acea atmosferă educativă a culturii în a cărei scoală omul şi-a făcut ucenicia.

Pentru sprijinirea tezei noastre despre existenţa unei influenţe de natură catalitică, dincolo de cea modelatoare propriu-zisă, ar fi suficient cazul Eminescu. Dar fiindcă un alt exemplu ne stă tocmai la îndemână, să-l amintim şi pe acesta. Satul românesc avea să-şi găsească, sub înfăţişarea sa de sănătate idilică, o expresie adecvată într-un alt poet, căruia de asemenea i-a fost dat să crească sub o înrâurire pe care am convenit s-o înţelegem ca şcoală întru găsirea sinelui.

L-aţi ghicit desigur. E vorba despre George Coşbuc. Ca material poetic Coşbuc e mai românesc decât Eminescu. Coşbuc realizează însă românescul prin descrierea vieţii folclorice. De asemenea şi temperamentul lui Coşbuc e un ecou al temperamentului ţărănesc, în Eminescu matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconştient, devine creator pe un plan major. Eminescu e de un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească; Coşbuc e mai aproape de fenomenele româneşti. Coşbuc ar reprezenta poporul românesc printr-un fel de consimţământ plebiscitar, Eminescu îl reprezintă printr-un fel de legitimism de ordin divin.

Critica noastră a ţinut la fiecare pas să facă o confuzie cu totul regretabilă, pe care ne-am străduit să o înlăturăm. Problema importantă a diferenţei de natură între feluritele influenţe culturale trebuia ridicată. Disocierea influenţelor în una „catalitică" şi alta „modelatoare" se explică în fond prin însăşi natura culturilor de la care pornesc inducţiunile. Cultura românească alcătuieşte un vast câmp de verificare a acestei disocieri. Fapt e că unei linii (Gheorghe Lazăr-Kogălniceanu-Maiorescu-Eminescu-Coşbuc) de inducţiune germană (influenţă catalitică), îi putem opune o linie de inducţiune franceză (Alexandrescu-Bolintineanu Alecsandri-Macedonski), care se înfiripă şi se desăvârşeşte sub auspiciile unei influenţe „modelatoare". Natural că alături de cele două genuri de influenţe există şi forme mixte.

Să ni se dea voie să renunţăm la ilustrarea liniilor prin exemple de personalităţi în viaţă. Operaţia aceasta o lăsăm în grija cititorilor. Mai însemnăm doar că privim cazul lui Caragiale ca fiind între linii; spiritul său epigramatic e peninsular, venind neapărat de la sud, prin rasă. Se spune despre Caragiale că iubea într-un fel cvasifeligios muzica germană. Teatrul său mărturiseşte în orice caz despre puternice influenţe franceze. Despre Caragiale se crede de obicei că n-ar fi descoperit decât o singură realitate autentică: pe aceea a mahalalei balcanice-româneşti, de care se simţea legat printr-un soi de dragoste cu semn negativ. Să nu uităm însă nici Hanul lui Mînjoală, povestire în care Caragiale realizează, cu personaje de burghezie incipientă, o atmosferă locală aproape baladescă. Ce meşteşug în împletirea elementelor de viaţă organică şi de magie, de pitoresc sud-est european şi de aventură suprareal crescută în poveste! Darul cu care Caragiale ştie să dozeze toate aceste elemente şi să ne comunice o viziune atât

de complexă, fără să pară deloc încărcat, ne pun în contact cu substraturi sufleteşti ale lui, pe care satira lucidă, căreia el i s-a-nchinat în toate felurile, ne face prea adesea să le trecem cu vederea.

Apriorism românesc

În ciuda influenţelor care-şi dispută inutil pământul nostru, în ciuda interferenţelor care îşi fac jocul nestatornic în ţara şi în sufletul poporului nostru, există un „românism", în înţelesul superior al unui complex, sau al unei constelaţii, cu totul aparte, de determinante spirituale. Dincolo şi mai presus de misterul sângelui, românismul e un patrimoniu stilistic, alcătuit în parte din determinante ce-i aparţin exclusiv, în parte dintr-un raport intim, de natură funcţională şi de dozaj, al unor determinante care-l depăşesc. Există o vie matrice stilistică, în lumina căreia românismul ne apare ca un ansamblu, conturat din latenţe şi realizări. Nimic nu ne prilejuieşte, ca această matrice stilistică, posibilitatea de a vedea în românism un complex susceptibil de a fi cuprins într-o imagine ideal sporită. Ne-am făurit despre acest românism spiritual, dincolo de faptele şi de jocul de ape al folclorului şi al istoriei, o viziune menită poate unui destin pragmatic. E viziunea unui cristal viu, a unui complex de potente creatoare. Care sunt aceste potente? E înainte de toate un anume ondulat orizont spaţial, cel mioritic, şi la fel un orizont de avansare legănată în timp. Ele formează coordonatele unei spiritualităţi. Fuzionează cu aceste orizonturi înainte de orice un sentiment al destinului, trăit tot ca o ondulare, ca o alternanţă de suişuri şi coborâşuri, ca o înaintare într-o patrie siderală, unde se urmează ritmic dealurile încrederii şi văile resignării. Vine pe urmă şiragul celorlalte determinante: o preferinţă arătată categoriilor „organicului", ale lumii, şi o tendinţă de transfigurare „sofianică" a realităţii. Năzuinţa formativă se conturează şi e activă îndeosebi ca orientare spre forme geometrice şi stihiale, aceasta într-un chip organic atenuat. Adăugăm mănunchiului o invincibila dragoste de pitoresc şi de asemenea un foarte vădit simţ al măsurii şi al întregului. Pentru rotunjirea complexului să mai notăm că toate determinantele se realizează oarecum sub surdină; parcă în izbânda lor se pune un mare frâu; totul se înfăptuieşte cu un uimitor simţ pentru nuanţă şi cu tot atâta simţ al discreţiei.

La constituirea viziunii abstracte despre românism, ne-am refuzat aportul cert sau problematic al elementelor de natură istorică. Nu operăm decât cu elemente transcrise — în spiritul teoriei noastre stilistice — după realităţi folclorice-culturale. Nu ne-a interesat nici un moment geneza istorică a acestor fapte, ci faptele, esenţa şi substratul lor. Ne-am ferit de speculaţii în preajma unor elemente de situare istorică, precum: dacismul, slavismul, romanitatea. Deocamdată întrebările: ce e dacic, ce e romanic, ce e vechi slav? — nu sunt tocmai vitale pentru noi. Nici vitale, nici prea invitătoare pentru dezlegătorii de ghicitori. Astfel, de întrebări ne azvârl, în situaţia actuală a cercetărilor, într-un imens labirint, pentru care Ariadna nu şi-a tors încă firul salvator, în adevăr, certitudinile în acest domeniu încetează de îndată ce depăşim bunăoară hotarele filologiei, iar filologia nu avem impresia că ne-ar putea conduce până în pragul substanţelor. Am crezut deci că ne găsim pe un teren mult mai sigur încercând să circumscriem, un dozaj de determinante, de-o vădită eficienţă, şi să reţinem câteva aspecte singulare, care fac din noi o relativă entitate. Ne-am dat însă în acelaşi timp seama, dintru început, că ne mişcăm pe un tărâm de fenomene plastice şi într-o atmosferă de imponderabile şi de arome. Axele acestei zone elastice, de spontaneitate şi de interferenţe, pot fi arătate ca linii certe de orientare numai printr-un uşor exces de imaginaţie abstractă. Ne-am îngăduit şi această licenţă, de care nu se poate scuti nici o ideologie, în studiul nostru Orizont şi stil, am arătat cum toate potentele care se îmbină în mănunchi pentru a alcătui împreună o matrice stilistică joacă de fapt pentru duhul uman rolul unor „categorii". Ele se imprimă inconştient tuturor creaţiilor umane, adică viziunii despre lume a omului. Ar fi vorba aşadar despre un fel de „apriorism" al spontaneităţii umane în genere spre deosebire şi mai presus de apriorismul simplu al „cunoaşterii. Apriorismul stilistic, al cărui cuib şi vatră e inconştientul, îl închipuim variabil de la o regiune la alta, sau de la un popor la altul. Expunerile care ocupă toată întinderea acestui studiu ne îndreptăţesc să enunţăm teza despre existenţa unui apriorism românesc. Să nu ne sperie termenul, în fond acest apriorism nu înseamnă altceva decât o circumscriere filozofică mai pregnantă a afirmaţiei despre existenţa unor factori stilistici activi, care-şi pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic.

Împrejurarea că până acum „matricea stilistică a fost împiedicată de vicisitudinile veacurilor să se

manifeste, în întregime şi consecventă cu sine însăşi, altfel decât pe plan minor, ajungându-se doar la o foarte înfloritoare cultură populară (mai înfloritoare decât a popoarelor apusene), nu constituie un element de bilanț definitiv. Judecind după unele simptome, avem suficiente motive să sperăm că duhul inconştient al nostru se va manifesta în viitor şi pe un plan major. Am afirmat mai sus că „istoria" noastră nu mai poate fi o succesiune de forme ingenue, din ea însăşi, parteno-genetică, pură, nealterată. Tot atât, de adevărat e însă că o matrice stilistică, existentă, rămâne un puternic organ de asimilare a influențelor străine. Ea poate să se afirme în pofida tuturor inducțiunilor spirituale de aiurea. Matricea noastră stilistică nu va mai putea fi, fireşte, pusă la adăpost de asemenea inducțiuni. Prinsă în rețeaua determinațiilor continentale, ea va utiliza de acum totdeauna şi un material şi forme de împrumut. Nu mai puțin însă ea va putea să-şi afirme suveranitatea.

Răsfoind cu atenția cuvenită istoria popoarelor apusene, remarcăm că desfăşurarea ei are un caracter eminamente ritmic. Istoria poporului francez, a celui german, a celui italian, ni se înfățişează ca o alternanță, ca o cadență de „epoci".

Totul se petrece ca şi cum popoarele apusene şi-ar desfăşura posibilitățile, formative şi materiale, în chip succesiv. Acest gen de istorie, dinamică, dialectică, absolut temporală, succesiv-ritmică, reprezintă un tip de istorie, propriu în orice caz popoarelor apusene. Ne întrebăm însă dacă istoria de linie majoră trebuie neapărat să aibă un caracter succesiv-dialectic. Din frecventarea istoriei altor popoare, asiatice în primul rând, culegem impresia că ar exista şi o istorie în care posibilitățile, formative şi materiale, ale unui popor se realizează, în timp ce-i drept, dar simultan, paralel şi rectiliniar; adică nu succesiv-dialectic, cu faze mai mult sau mai puțin unilaterale, ci ca o creştere masivă şi de aspect continuativ. Posibilitățile inerente unei matrici stilistice se pot deci înfăptui pe plan major, fie într-o istorie succesiv-dialectică, fie într-o istorie simultană, de creştere dreaptă. Ce drum va apuca matricea stilistică românească e greu de întrezărit. Dar câteodată o simplă constatare poate să țină loc de profeție: noi nu ne găsim nici în apus şi nici la soare-răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noştri împreună — pe un pământ de cumpănă.

Animatorii culturii româneşti, flăcări de sacru elan în poarta vânturilor, îşi întind, de un secol şi mai bine, unul altuia, moştenirea de îndemnuri. Nici unuia dintre ei nu i se poate reproşa sumeția, sau uitarea de sine, de a fi atribuit poporului nostru o misiune mesianică în lume.

Ei s-au ținut departe de asemenea hibride extazuri, şi bine au făcut. Cunoaştem îndeajuns, din colindările noastre prin Europa, iluminările caraghioase şi grimasele, jalnic lipsite de duhul autoironiei, ale unora dintre mesianicii noştri vecini. De acest steril foc lăuntric ne-a apărat până acum Dumnezeul bunului-simț. Să nădăjduim că ne vom putea cuviincios îndeplini rolul nostru sub acest petic de cer şi fără de a îmbrăca mantia mesianică. De la o vreme această mantie pare o haină de confecție, care nu împrumută o prea frumoasă figură nici măcar popoarelor cu putere de inducțiune mondială. Până acum nici un popor nu a devenit mare — pornind de la un program mesianic.

Examenul atent şi stăruitor al culturii noastre populare ne-a dus la concluzia reconfortantă despre existența unei matrici stilistice româneşti. Latențele ei, întrezărite, ne îndreptățesc la afirmația că avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem şti, fără temerea de a fi dezmințiți, este ca suntem purtătorii bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără de a săvârşi un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de mâne un colț de pământ. Tot ce putem spera, fără de a ne lăsa manevrați de iluzii, este mândria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din când în când, ca o scânteie, şi asupra creştetelor altor popoare. Restul e — ursită.

GENEZA METAFOREI ŞI SENSUL CULTURII

Lucian Blaga
1937

CULTURĂ MINORĂ ŞI CULTURĂ MAJORĂ

Filosofia contemporană face o deosebire între culturile „minore" şi culturile „majore", dar disocierea sufere încă de grave imprecizii. Culturile minore poartă şi numele de culturi „etnografice", iar culturile

majore sunt denumite şi culturi „monumentale". Cînd se vorbeşte despre o „cultură minoră", desigur că nu toți cercetătorii acordă epitetului o accepție peiorativă, în adevăr, termenii aceştia denumesc mai curînd fapte distincte prin natura lor, decît o gradație, care ar implica o judecată de apreciere, între o cultură minoră si o cultură majoră se poate stabili o întîie deosebire, sumară, pe temeiul unui criteriu exterior, dimensional. Natural că acest criteriu dimensional, fiind exterior, nu e decisiv. Spre a deveni operant, el cere în orice caz să fie aplicat în spiritul unei foarte îngăduitoare elasticități. O cultură minoră se menține îndeobşte pe planul unor plăsmuiri sau creații de dimensiuni mai mărunte, cîtă vreme cultura majoră ar putea să fie identificată în creațiile iperdimensionale. Ajunge însă să rosteşti această propoziție, spre a-ți da seama că în adevăr nu prea poți să beneficiezi de avantajele punctului de vedere dimensional, decît făcînd unele rezerve. Orice rigiditate în aplicarea criteriului compromite sau anulează numaidecît foloasele posibile. Astfel se ştie bunăoară că o cultură aşa-zisă minoră poate foarte bine să îmbrățişeze creații de proporții impresionante, cum sunt epopeele populare. Dar tot aşa se ştie că şi dintr-o cultură majoră pot să facă parte nu numai plăsmuiri cu înfățişare de munte, ci si atîtea creații, care nu întrec propozițiile unei aripi de zefir sau ale unui cîntec popular. Una dintre minunile liricei apusene, în cadrul unei întregi culturi majore, este neîndoios acea poezioară a lui Goethe, care începe cu versul „Uber allen Gipfeln ist Ruh'". Şi poezia nu e mai lungă decît adierea unui suspin. A vorbi despre o cultură majoră sau minoră în perspectiva exclusivă a criteriului dimensional rămîne aşadar un procedeu, care ar putea să dea loc unor penibile neînțelegeri. O cultură nu poate fi privită cu atît mai majoră, cu cît produsele ei se nimeresc să fie de dimensiuni mai gigantice. Criteriul de diferențiere dimensional, fiind cel puțin insuficient, solicită o completare cu un criteriu calitativ-structural. Mai înainte de a propune un asemenea criteriu structural, amintim că morfologia culturii a încercat să deosebească cultura minoră şi cultura majoră sub unghiul „vîrstelor". Morfologii au abordat cu un fel de familiaritate naivă această chestiune, si privind cultura ca un „organism" de sine stătător, înzestrat cu un „suflet" al său, au căutat să înțeleagă cultura majoră şi cultura minoră ca două vîrste ale unuia şi aceluiaşi organism. Cultura minoră ar echivala cu copilăria, iar cultura majoră cu maturitatea uneia şi aceleiaşi culturi. Subiectul, eul vîrstelor, ar fi după concepția morfologică unul şi acelaşi: un anume „organism cultural". Cultura minoră şi cultura majoră sunt diferențiate de astă dată sub unghiul creşterii în timp a unei existențe organice de sine stătătoare. Să reținem acest lucru: „vîrstele" culturii nu au, în concepția morfologică, nimic de-a face cu vîrstele „omului", căci nu omul este subiectul creator de cultură, ci cultura cu „sufletul" său e subiect pentru sine, şi-şi are ca atare vîrstele sale proprii, ca orice organism autonom. Definiția aceasta a avut poate norocul să îndestuleze curiozitatea unor decenii orientate cu totul biologic. Pe noi nu ne mulțumeşte. Morfologii au simplificat lucrurile mult dincolo de limitele îngăduitului, căzînd şi în păcatul de a preface o metaforă curentă în ipostază reală, în studiul de față vom avea de mai multe ori prilejul să arătăm că în realitate cultura nu este un „organism" şi nici purtătoarea unui „suflet" special. Nefiind un organism de sine stătător, cum pretind morfologii, cultura nu poate avea nici „vîrste". Teoria vîrstelor culturii stă sau cade cu teoria morfologică-biologică despre cultură, teorie căreia ne-am luat sarcina să-i eliberăm certificatul de deces. Şi totuşi, „copilăria" si „maturitatea" ne îmbie două concepte,care servesc de minune la diferențierea culturii minore de cultură majoră. Trebuie să ne înțelegem doar asupra sensului, cu care urmează să încărcăm aceste cuvinte. Vîrstele pot să fie privite din două puncte de vedere: ca faze, ca simple etape, fără de axă proprie şi cu limite curgătoare, dar şi ca structuri autonome, ca două focare, care-şi afirmă neatîrnarea. „Copilăria", privită ca etapă, este desigur numai o pregătire în vederea maturității, o fază provizorie; „maturitatea" este şi ea, ca etapă, doar o deltă, în care se revarsă copilăria. Ca realizare autonomă însă copilăria îşi are structurile ei unice, incomparabile, mulțumită cărora ea încetează de fapt de a mai fi o simplă fază provizorie. Ea e un ținut îngrădit, o durată autarhică cu centrul în sine însăşi, bucurîndu-se de o deplină suveranitate în hotarele ei. Nu mai puțin şi „maturitatea" îşi are, şi ea, felul său autonom, structurile sale ireductibile, indiferent de aspectul ei fazic ca atare. Vîrstele, ca simple etape pe o simplă linie ascendentă, sunt cezuri într-o configurație temporală în fond neîntreruptă. Privite însă ca structuri, iar nu ca etape, copilăria şi maturitatea îşi au, fiecare pentru sine, autonomia lor, prin aceea ce continuitatea liniei se sfarmă. Copilăria se afirmă prin aspecte, valori, structuri, unice, incomparabile; ea are o înflorire şi o culminație în sine şi pentru sine. Cert, copilăria privită sub unghiul acestor structuri, încetează de a mai fi o simplă pregătire pentru vîrstele celelalte. Structurile psihologice autonome ale copilăriei si ale maturității

umane ne dau posibilitatea unei diferenţieri structurale între cultura minoră şi cultura majoră. Trebuie să încetăm însă de a privi cultura ca un subiect aparte, ca un organism, care şi-ar avea vîrstele sale, şi să o înţelegem exclusiv în funcţie de om şi de psihologia vîrstelor acestuia. Cultura minoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale copilăriei omeneşti. Iar cultura majoră are ceva asemănător cu structurile autonome ale maturităţii omeneşti. Vom vedea că aceasta este cu totul altceva, decît cele enunţate de concepţia morfologică, care vorbeşte despre vîrstele „culturii" ca atare. Că o cultură minoră nu este însă vîrsta copilărească a unei culturi, care ar creşte ca un organism independent, parcurgînd faze inevitabile, se dovedeşte eclatant prin faptul istoriceşte controlabil că o cultură minoră poate să dăinuiască mii şi mii de ani, să devină aproape atemporală, fără ca să mai adopte vreodată altă structură. „Copilărescul" culturii minore nu are înfăţişarea unei faze de o anume durată, ci aspect de structură, care poate îi eternă. Cultura minoră nu este aşadar întîia vîrsta a unei culturi înţeleasă ca subiect de sine stătător, destinat să se maturizeze încetul cu încetul, cum se întîmplă cu orice organism independent. Cultura este obiect de creaţie umană, nu „subiect organismic" independent, ca un parazit al omului. Astfel cultura minoră este o cultură creată prin prisma structurilor copilăreşti ale omului, si ca atare ea poate să dăinuiască si să se perpetueze indefinit. La fel, cultura majoră nu este vîrsta inevitabilă a maturităţii unui pretins organism cultural suprapus omului; o cultură majoră este numai creată prin darurile şi virtuţile maturităţii omului, pe temeiul şi datorită structurii acesteia ca atare. Omul, în calitatea sa de creator de cultura îşi realizează plăsmuirile fie prin darurile şi structurile copilăriei, fie prin cele ale maturităţii. Creatorii sunt şi pot să fie însă oameni de orice vîrstă. Interesant e, cum în cadrul unei culturi minore, toţi oamenii creatori, de orice vîrstă, stau sub constrîngerea unor norme şi structuri proprii copilăriei. Copilăria, ca un complex de structuri, poate deveni deci un fel de prismă, prin mediul căreia se realizează o matrice stilistică în forma particulară a unei culturi minore. Maturitatea ca un complex de structuri poate de aşijderea să devină o asemenea prismă, prilejuind o cultură majoră. Aspectul minor sau major al unei culturi este în consecinţă exclusiv o problemă de psihologie a creatorilor şi a colectivităţii, iar nu o problemă de vîrstă „reală" nici a creatorilor de o parte, dar nici a unui pretins subiect organismic al culturii, parazitar suprapus omului, de altă parte. Producerea unei culturi majore sau minore nu este, zicem, o chestie de vîrstă reală a oamenilor creatori. Intervine aci în funcţionarea demiurgului dominanţa exclusivă şi foarte ciudată a unor structuri proprii unei anume vîrste. E desigur un paradox aproape de necrezut că oameni maturi se supun docili unor structuri, care anatomic şi fiziologic nu le mai aparţin, intrînd cu entuziasm în robia copilăriei. Şi tot un paradox e împrejurarea ca nişte copii să poată crea sub constrîngerea unor structuri, care anatomic şi fiziologic încă nu le aparţin, intrînd în robia maturităţii. Dar aşa se petrec lucrurile. S-ar zice că creatorii de cultură au două vîrste: una e virsta reală, biologică, individuală, — cealaltă e o vîrstă. adoptivă, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrîurirea unei atotputernice zodii. Cultura minoră este aşadar o cultură creată sub dominaţia şi sub constrîngerea structurilor proprii copilăriei, în înţeles de „vîrstă adoptivă" a creatorilor. O cultură minoră poate să fie însă deosebit de înfloritoare şi de bogată. Cît de înfloritoare şi de bogată poate să fie o cultură minoră, care nu merită niciodată dispreţul nimănui, o ştim bunăoară din experienţele noastre cu privire la cultura populară românească. Cititorii ne vor însoţi pe drumul amintirilor pînă în satul românesc, spre a se familiariza puţin cu o asemenea cultură minoră, de multiple si înflorite aspecte.

Amintirile noastre din copilăria petrecută la sat coincid desigur cu ale celor mai mulţi dintre cititori. Ne aducem aminte: vedeam satul aşezat oarecum înadins în jurul bisericii şi al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu şi al morţilor. Această împrejurare care numai tîrziu de tot ni s-a părut foarte semnificativă, ţinea oarecum isonul întregii vieţi, ce se desfăşura în preajma noastră, împrejurarea era ca un ton, mai adînc, ce împrumuta totului o nuanţă de necesar mister. Localizam pe Dumnezeu în spaţiul ritual de după iconostas, de unde îl presimţeam iradiind în lume. Nu era aceasta o poveste, ce ni s-a spus ca multe altele, ci o credinţă de neclintit. Făceam o tranşantă deosebire între „povestea-poveste" şi „povestea adevărată". Topografia satului era plină de astfel de locuri mitologice. La fiecare pas pespectivele se adînceau şi se înălţau. Tinda vecinului, totdeauna foarte întunecoasă, era fără doar şi poate un loc, în care, cel puţin din cînd în cînd, şi mai ales dumineca, se refugia diavolul. Nu am încercat într-o zi, cu alţi douăzeci de copii, toţi pătrunşi de fiorii unui sfînt război, să-l izgonim, stîrnind cu fel de fel de unelte nişte zgomote ca de trib african? Tinda aceea, ungher simplu ca toate tindele, avea pentru

noi ceva din aura neagră a infernului. Dar undeva Ungă sat mai era si un sorb; convingerea noastră era, că acel noroi fără fund răspundea de-a dreptul în iad, de unde ieşeau şi clăbucii. Trebuie să te transpui în sufletul unui copil, care stă tăcut în marginea sorbului şi-şi imaginează acea dimensiune „fără fund", ca să ghiceşti ce poate însemna pentru om o geografie mitologică. Satul întreg era cuibărit de fapt într-o geografie mitologică, în rîpa roşie, prăpăstioasă, din dealul viilor, sălăşluia aievea un căpcăun. Acesta se ţinea departe şi sta oarecum la pîndă la marginea lumii. Astfel satul era situat în centrul existenţei şi se prelungea prin geografia sa nemijlocit în mitologie şi în metafizică. Mitologia şi metafizica alcătuiau pervazul natural şi de la sine înţeles al satului. Satul există în conştiinţa copilului ca o lume, ca unica lume, mult mai complex alcătuită şi cu alte zări, mai vaste, decît le poate avea un mare oraş, sau metropolă, pentru copiii săi. Atingem cu aceasta problema deosebirii dintre „sat" si „oraş". Satul nu este situat într-o geografie pur materială şi în reţeaua determinantelor mecanice"" ale spaţiului, ca oraşul; pentru propria sa conştiinţă satul este situat în centrul lumii şi se prelungeşte în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic. Aceasta este conştiinţa latentă a satului, despre sine însuşi, îndrăznim să facem afirmaţia, fiindcă, aşa e înţeles şi trăit satul, în apogeul copilăriei, a cărei sensibilitate singură posedă o perfectă afinitate cu modul existen: ţial al satului. Să privim în schimb oraşul. Copilul se pierde aici părăsit de orice siguranţă. La oraş conştiinţa copilului precoce e molipsită de valorile relative ale civilizaţiei, cu care el se obişnuieşte, fără de a avea însă şi posibilitatea de a o înţelege. Credem că nu exagerăm spunînd că la oraş, copilăria n-are apogeu; oraşul taie posibilităţile de dezvoltare ale copilăriei ca atare, dînd sufletelor degrabă o îndrumare bătrînicioasă. La oraş copilul este în adevăr „tatăl bărbatului", adică o pregătire pentru vîrstele seci. La sat copilăria devin o structură autonomă, care înfloreşte pentru sine. Omul crescut la oraş parvine să înţeleagă, sau să se prefacă a înţelege, cauzali-tăţile împrejmuitoare, dar el nu f ace personal niciodată experienţa vie a lumii ca totalitate, adică o experienţă muiată în perspective dincolo de imediat şi de sensibil. A trăi la oraş însemnează a trăi în cadrul fragmentar si limitele impuse la fiecare pas de rînduielile civilizaţiei. A trăi la sat însemnează a trăi în zarişte cosmicăşi în conştiinţa unui destin emanat din veşnicie. Ne luăm voie să evocăm o conversaţie între copii. Nu o inventăm pentru a broda literatură pe marginea ei; ci o reproducem de pe discul de ceară al celei mai fidele memorii. Nu aveam mai mult de şapte ani. Eram vreo cinci băieţi, toţi cam de aceeaşi vîrstă; stăm în cerc, calmi, în mijlocul uliţii, pe înserate. Numai ştim în ce legătură s-a întîmplat ca unul să arunce întrebarea: „Cum o fi, cînd eşti mort?" Unul dintre noi a răspuns neîntîrziat, ca iluminat: „Mort trebuie să fie ca si viu. E aşa că nici nu ştii că eşti mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc şi vorbim, dar poate că suntem morţi, numai că nu ne dăm seama", încă o dată, — scena s-a petrecut întocmai. N-am împodobit-o cu nici un detaliu imaginar. Ne-aducem desăvîrşit de bine aminte şi de fiorul încercat în faţa prăpăstioase! perspective deschise prin răspunsul acelui băiat. Era acel cutremur, ce-l încerci în copilărie, ca şi mai tîrziu, cînd calci prin preajma ultimului hotar. O fetiţă,' prietenă de joacă, se căţăra în prunii cimitirului, crescuţi din morminte. Spunea sărind că vrea să vadă „ce gust au morţii", şi încerca prunele. Cînd muşca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om rău. Cînd nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină trebuie să fi fost om bun. Iată concepţii, viziuni, presimţiri, care nasc în chip firesc, în lumea satului. Ne amintim foarte bine cum ieşeam cîteodată seara în ogradă. în beznă zăream dintr-o dată calea laptelui şi stelele, ca ciorchinii grei şi mari, coborîte pînă aproape de coperişele de paie. Priveliştea era copleşitoare; sub impresia ei trăiam în credinţa că într-adevăr noaptea stelele coboară pînă aproape în sat, participînd într-un fel la viaţa oamenilor şi ascultîndu-le răsuflarea în somn. Sunt aci în joc sentimente şi vedenii nealterate de nici un act al raţiunii şi de nici o cosmologie învăţată si acceptată de-a gata. Iată experienţe vii, care leagă cerul de pămînt, care fac o punte între viaţă şi moarte, şi amestecă stihiile după o logică primară, căreia anevoie i te poţi sustrage, şi care ni se pare cu neputinţă în altă parte, decît în mediul înţeles şi trăit ca o „lume", a satului. Fiecare sat se simte, în conştiinţa colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii. Numai aşa se explică orizonturile vaste şi naive în acelaşi timp, ale creaţiei populare, în poezie, in artă, în credinţă, şi acea trăire, care participă la totul, precum şi siguranţa fără greş a întruchipărilor, belşugul de subînţelesuri şi de nuanţe, implicaţiile de infinită rezonanţă şi însăşi spontaneitatea neistovită. Omul satului, întrucît izbuteşte să se menţină pe linia de apogeu, genială, a copilăriei, trăieşte din întregul unei lumi — pentru acest întreg; el se găseşte în raport de supremă intimitate cu totul şi într-un neîntrerupt

schimb reciproc de taine şi revelări cu acesta. Omul oraşului, mai ales al oraşului, care poartă amprentele timpurilor moderne, trăieşte în dimensiuni şi stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristeţejsi în lucidă superficialitate. Impresiile omului de la oraş, puse pe cîntar de precizie, îngheaţă, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobîndesc proporţii şi nu se rezolvă în urzeli mitice, ca impresiile omului de la sat.

Despre satul românesc se poate în genere afirma, fără de vreo restricţie esenţială, că mai păstrează ca structura spirituală, aspecte de natura acelora, despre care tocmai vorbim. Ne putem foarte bine închipui că pînă mai acum vreo sută şi ceva de ani, psihologia, structura sufletească „adoptivă" a săteanului nostru, de orice vîrstă, să fi fost de natură „copilărească". Desigur că pe urma contactului diformant, direct şi indirect, cu civilizaţia timpului, satul românesc s-a depărtat si el, cîteodată chiar destul de penibil, de această structură. Nu e mai puţin adevărat însă că în toate ţinuturile româneşti, mai poţi să găseşti şi astăzi sate, care amintesc ca structură sufletească „copilărescul". „Copilăresc" este satul, care se socoteşte pe sine însuşi „centrul lumii", şi care trăieşte în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit. Ga tip antipodic al acestui sat, credem că s-ar putea cita deex. aşezările mărunte, cu înfăţişare ca de sate, din America de Nord, acele sumbre şi uniforme aşezări de lucrători şi fermieri, ţinute laolaltă de un interes raţional colectiv, dar niciodată de magia naivă a unui suflet colectiv. Dacă satul nostru este clădit în jurul bisericii, din care iradiază Dumnezeu, în pomenitele aşezări americane biserica e mai puţin un sălaş al lui Dumnezeu, cît un fel de întreprindere ca şi banca coloniei, o societate pe acţiuni. Pastorul ţine predici cu invitaţii ca la cinematograf şi cu preţuri de intrare. Nu vom pune numaidecît şi întru totul la îndoială credinţa acelor bravi cetăţeni (se spune că unii sunt foarte credincioşi), dar credinţa lor e integrată, ca un şurub bine uns, în angrenajul vieţii profesionale, închinată cu totul succesului practic. Să ni se îngăduie mîndria de a afirma, că din punct de vedere uman săteanul nostru reprezintă un tip mult superior, mult mai nobil, mult mai complex, în naivitatea sa. Satul nostru reprezintă o aşezare situată şi crescută organic într-o lume totală, care e prezentă în sufletul colectiv ca o viziune permanent efectivă şi determinantă. Fermierul american, simţindu-se alungat la periferia existenţei, e veşnic abătut de nostalgia oraşului, cu gîndul la bogăţie, cu frica de mizerie. Cu Dumnezeul său localizat într-o singură celulă a creierului, el nu se integrează deschis în cosmos, ci se simte doar chemat să exploateze „raţional" un fragment al acestuia, sau să-l părăsească în clipa cînd fragmentul nu mai rentează1.

Am încercat în studiile noastre de filosofia culturii să punem în relief aspectele sau categoriile stilistice ale vieţii şi ale duhului nostru popular. Nu vom repeta aci, ce am spus în acele studii despre „matricea stilistică" a culturii noastre. Am ţinut doar să întregim punctele de vedere, puse în evidenţă altă dată, cu cîteva noi observaţii. Satul românesc, în ciuda sărăciei şi a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitrega colaborare a secolelor, se învredniceşte în excepţională măsură de epitetul autenticităţii. Mai precis: între nenumăratele sate româneşti găsim atîtea şi atîtea aşezări, care realizează ca structură sufletească întocmai termenii definiţiei, pe care o acordăm „copilăriei". Satul ca aşezare de oameni este o colectivitate cuprinsă în formele interioare ale unei matrici stilistice, dar întregul său „stil" se realizează oarecum prin prisma structurilor autonome ale „copilăriei". Cosmocentrismul satului nu trebuie înţeles ca o grotească tră-

1. Eseistul nostru Vasile Băncilă a scris pagini magistrale despre structura sufletească a săteanului în Gînd românesc, pp. 140 — 156, 1937.

sătura de megalomanie colectivă, ci ca o particularitate, ce derivă dintr-o supremă rodnică naivitate.

O cultură minoră şi o cultură majoră pot să fie pînă la un punct realizările plastice ale uneia şi aceleiaşi matrici stilistice; în cazul acesta cultura minoră nu reprezintă vîrsta copilăriei, iar cultura majoră vîrsta maturităţii, ca si cum ar fi vorba de creşterea unui singur mare organism de sine stătător. Că nu e vorba de vîrste ale culturii însăşi, se dovedeşte, o repetăm, prin împrejurarea deosebit de concludentă că atît o cultură minoră, cît si o cultură majoră, pot avea norocul să dăinuiască indefinit de mult timp, chiar mii de ani. Ceea ce ar fi o imposibilitate, dacă cultura minoră ar fi în adevăr o vîrsta reală a unui subiect viu. Vîrstele au un profil şi o configuraţie de o durată precisă si limitată. De fapt o populaţie creează o cultură minoră, atunci cînd îşi realizează, în plăsmuiri de tot soiul, posibilităţile stilistice, cu darurile şi virtuţile proprii copilăriei; o populaţie creează o cultură majoră, cînd îşi realizează aceleaşi posibilităţi prin jgheaburile structurale proprii maturităţii, ca atare. Cultura majoră nu

este apogeul sau piscul celei minore, căci atît cea minoră, cît şi cea majoră îşi au, ambele, apogeele lor, de sine stătătoare. Examinînd conformaţiile, aptitudinile si habitusul copilăriei, şi cele ale maturităţii, ni se dă posibilitatea de a circumscrie sugestiv notele caracteristice ale culturii minore, spre deosebire de cele ale culturii majore. Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simţul perenităţii. Maturitatea e în primul rînd voliţională, susţinut si metodic activă, ea se afirmă cu încăpăţînare în faţa destinului, îşi organizează un cîmp de înrîurire, e expansiv-dictatorială, dar şi măsurată din prudenţă, e raţională, are simţul perspectivelor şi al trainiciei, e constructivă. Copilăria manifestă un pronunţat simţ pentru totalităţi nediferenţiate, maturitatea excelează printr-un acut simţ al diferenţierii şi pentru domenii specializate. Copilul, deşi mai vegetativ, se simte un mic demiurg, si se comportă naiv ca atare; omul matur, deşi mănunchi de energii, îşi dă seama de limite, si se intercalează în natură si în societate ca în sisteme ierarhice. Copilul se complace ca subiect al jocului de unul singur chiar în colectivitate; omul matur înţelege avantajele activităţii concentrice si ale colaborării şi se înrolează îngăduitor întru iniţiative, a căror ducere la capăt implică grupuri si mulţimi. O cultură minoră este izbînda unui stil întruchipat de un suflet colectiv, de o populaţie oarecare, prin darurile si virtuţile proprii copilăriei. Aceasta nu însemnează însă că o asemenea cultură e făcută de „copii". O cultură minoră e creată de oameni maturi, care însă în calitatea lor de creatori de cultură stau într-un fel sub zodia „copilăriei". Chiar dacă altfel sunt oameni serioşi şi raţionali. Precum se vede vîrsta reală nu obligă pe creatori la comportări în consecinţă. O cultură majoră realizează posibilităţile stilistice ale unui suflet colectiv prin darurile şi virtuţile proprii „maturităţii". Nici aceasta nu însemnează însă că o asemenea cultură e făurită numai de oameni maturi, ea poate fi făcută de oameni de orice vîrsta, care stau însă în chip secund sub zodia maturităţii. Ioana d'Arc, Mozart, Rimbaud, deşi copii, sunt creatori de istorie şi cultură majoră, încă o dată aşadar: cultura minoră nu este copilăria unei culturi, care va deveni neapărat majoră, în creştere ca un singur organism, parazitar suprapus omului. Cultura minoră e creată doar sub constelaţia eficientă a „copilăriei", în înţeles de vîrsta adoptivă a unei întregi colectivităţi. Totuşi cultura minoră e creată de oameni maturi, sau dacă voiţi, de oameni de orice vîrsta. Mutatis mutandis, aceleaşi afirmaţii se rostesc cu egală îndreptăţire şi cu privire la cultura majoră.

Trecutul omenirii oferă suficiente probe pentru trecerea de la o cultură minoră la o cultură majoră. Cultura majoră a vechiului Egipt, atît de admirată de cîteva decenii încoace, şi despre care mult timp s-a crezut că a apărut oarecum dintr-o dată, gata, cu scut si cu lance, ca ştiuta zeiţă din capul ştiutului zeu, avea o corespondenţă minoră anterioară acelei majore. La vreo sută de kilometri spre apus de actuala albie a Nilului, s-a găsit vechea albie, astăzi complet seacă şi acoperită de nisipurile deserturilor. Pe malurile străvechiului Nil s-au descoperit însă rămăşiţele unei culturi minore, care prezintă aproximativ aceleaşi motive şi aceleaşi aspecte stilistice ca şi cultura egipteană majoră. Despre cultura şi arta gotică monumentală se ştie astăzi că n-a apărut dintr-o dată, neprevăzută, ca un havuz ţîsnit spre cer. Aceleaşi motive şi aspecte stilistice au existat şi mai înainte, ca realizări consecvent susţinute, în cadrul unei culturi populare, etnografice, la diverse seminţii germane sau celte. Trecerea aceasta de la minor la major, nu se face însă fiindcă ar fi vorba de o creştere liniară, inevitabilă, a unui organism, care de la copilărie ar merge-spre maturitate. Trecerea se face fiindcă creatorii de cultură, oamenii, de orice vîrstă, dar mai ales oameni maturi, evadează la un moment dat din vraja vîrstei adoptive, care-i încercuieşte,, şi acceptă altă vîrstă, tot în sensul unor structuri adoptive. Oamenii unei colectivităţi încetează la un moment dat de a mai crea prin prisma structurilor copilăriei şi încep să creeze prin prisma structurilor maturităţii. Faptul ţine de ordinea atitudinilor spirituale şi nu a vîrstelor organice reale. Structura autonomă a unei anume vîrste poate să joace deci rol de constelaţie determinantă în creaţia culturală, indiferent de vîrstă reală a creatorilor, care poate fi oricare. Copilăria ca vîrstă adoptivă. a colectivităţii si a creatorilor prilejuieşte culturi minore; maturitatea» ca vîrstă adoptivă a colectivităţii si a creatorilor produce culturi majore, în cadrul culturilor minore se face că omul nu devine creator, decît prefăcîndu-se, într-un anume fel, iarăşi în „copil", la cadrul culturilor majore, omul nu devine creator decît adoptînd o mentalitate matură, chiar dacă se întîmplă ca el să fie un copil,, ca Ioana d'Arc, ca Mozart sau ca Rimbaud. Cultura minoră si cultura majoră se explică deci prin fenomenul de psihologie colectivă al „vîrstelor adoptive". Problema aceasta de psihologie colectivă a vîrstelor adoptive, pe care o deschidem întîia oară ca atare, e susceptibilă de altfel de o lărgire şi de nuanţare. N-ar fi desigur lipsit de interes să

se cerceteze, în ce măsură, aproape fiecare epocă, chiar de durată mai scurtă, din istoria culturii europene, e stăpînită de fiecare dată de atmosfera unei alte vîrste, adoptive, de care se pătrunde întreaga psihologie creatoare a unei colectivităţi, în curs de-o generaţie sau mai multe. Sunt perioade magic străbătute de atmosfera „tinereţii", în tot ce se creează„ chiar dacă creatorii nu sunt toţi oameni cu adevărat tineri (Sturm und Drang, sau perioada expresionismului), sunt perioade străbătute de măsura şi vigoarea liniştită a „bărbăţiei", chiar dacă creatorii se întîmplă să fie oameni tineri (clasicismul francez-sau german, neoclasicismul contemporan). E vorba şi aci de acelaşi fenomen de psihologie colectivă al „vîrstelor adoptive". De observat că succesiunea vîrstelor adoptive nu prea ţine seama de succesiunea celor reale. După ce o generaţie întreagă a stat bunăoară sub imperiul bătrîneţii, ca „vîrstă adoptivă", urmează„ să zicem, o generaţie care intră în robia vîrstei adoptive a tinereţii 1. Vîrsta adoptivă a oamenilor de la sat este în genere copilăria; vîrsta adoptivă a oamenilor de la oraş, sau din cetăţi, este în genere maturitatea. E fără îndoială un lucru negrăit de curios că structurile copilăriei si ale maturităţii joacă în destinul omenirii şi un alt rol, şi au şi altă semnificaţie, decît aceea de vîrsta reală, biologică, a indivizilor. Această a doua ipostază a copilăriei sau maturităţii nu ţine de viaţa celulară şi fiziologică, nici de psihologia conştiinţei individuale, ci de ordinea faptelor spirituale colective şi inconştiente.

Într-o cultură minoră fiecare ins reprezintă o „universalitate nediferenţiată". Fiecare individ îşi e gospodarul şi meseriaşul, poetul şi cîntăreţul, ţăranul şi arhitectul. Insul creator, cu posibilităţile sale, dă măsura planurilor, la a căror realizare se procedează. Individul nici nu prea concepe planuri, pe cari să nu le poată realiza de unul singur. De aceea creaţia insului are în cadrul culturii minore înfăţişarea unei fireşti improvizaţii, cu precizarea că această improvizaţie, fiind de nenumărate ori încercată de acelaşi sau de alţii, nu înseamnează o schiţare nedesăvîrşită. ci o realizare, foarte economică ce-i drept ca tehnică, dar de o remarcabilă virtuozitate. Există desigur şi în cadrul culturilor minore creaţii vaste, colective, dar acestea au crescut firesc, încetul cu încetul, prin acumulare şi colaborare organică, iar nu pe baza unui plan prealabil. In general în cadrul culturii minore creaţia nu prea depăşeşte puterile unuia singur, şi e adaptată, sub toate aspectele ei posibile, la ceea ce poate să realizeze în adevăr individul, ca ins „universal nediferenţiat", în cultura minoră insul creator adoptă o dată mai mult psihologia copilului, care de asemenea e universalitate nediferenţiată. Viziunea despre spaţiu, în cultura minoră, nu prea depăşeşte, ca amploare, orizontul vizibil; satul, aşezarea, cătunul, e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un singur loc; orizontul văzut se prelungeşte de-a dreptul în mitologie, într-o cultură minoră viziunea despre timp nu prea depăşeşte durata organică a unei vieţi individuale; dincolo de acest orizont timpul e oarecum

1. Există o problemă analoagă, tot de psihologie colectivă, şi anume aceea a „genului adoptiv". Sunt anume epoci stăpînite de atmosfera „femininului" (rococoul), şi epoci străbătute de atmosfera „masculinului" (barocul). Aci e vorba despre genu! sau sexul spiritualităţii unei epoci. Paradoxul e că de obicei creatorii sunt bărbaţi, dar ei par a-şi însuşi, sub unghiul spiritual, în fiecare epocă un anume „gen adoptiv", colectiv. Structurile spirituale şi sufleteşti ale diverselor vîrste si ale genurilor posedă privilegiul ciudat de-a deveni structuri adoptive ale unei întregi colectivităţi, dintr-un anume loc şi timp.

ceva suspendat sau ceva amorf, în cadrul unei culturi majore devin suverane structurile maturităţii. Insul creator nu mai e universalitate nediferenţiată, ci „organ specializat" al unei colectivităţi. Insul se poate astfel închina viaţa întreagă unei singure ocupatiuni sau unei singure opere. Multilateralitatea se strîmtează, sau încetează cu totul; începe unilateralitatea, ele-fantiaza specialismului. Prin deliberare raţională şi prin hotă-rîri de voinţă, individul se integrează adesea chiar într-un front creator, prin care se urmăresc planuri, a căror realizare cere neapărat ajutorul multor inşi şi uneori o durată de generaţii, începe creaţia dirijată. Planurile nu mai sunt la dispoziţia individului, ci indivizii sunt subjugaţi unui plan. Insul creator se situează în orizonturi spaţiale şi temporale, care fiziceşte debordează enorm vizibilul. „Istoria", ca timp articulat şi cu spinare, este dimensiunea în care se desfăşoară şi creşte o cultură majoră. Oraşul-cetate nu mai este centrul unei lumi vizibile totale, ci se alătură, dominant sau periferial, altor aşezări similare într-un spaţiu care se întinde dinamic invizibil, înglobînd văi şi munţi, sesuri şi ţări, mări şi continente. Timpul nu sfîrşeşte cu viaţa insului, ci e vastă proiecţiune, arcuire uriaşă peste generaţii. Cu asemenea orizonturi se calculează efectiv; ele intră ca factori constitutivi în planurile creatoare, cari alimentează si susţin o cultură majoră. Cu o astfel de expansiune bărbătească a viziunii

spațiale si temporale începe totdeauna o „istorie". Timpul simplu, ca desfăşurare de evenimente, nu este încă istorie. Istoria îşi declară energia imanentă totdeauna cu o dilatare, cu o accentuare expansivă a cadrelor orizontice. Istoria e timp şi spațiu articulat, viziune debordantă. Istoria implică coordonate prelungite dincolo de orizontul sensibil, ca o schelărie a năzuinței creatoare, proprii unei colectivități diferențiate, sau unor inşi cari sunt tot atîtea organe specializate ale unei substanțe comune.

A pune problema diferențelor dintre o cultură minoră (anistorică) şi o cultură majoră (desfăşurată istoric), însemnează a atinge în cele din urmă şi întrebarea cu rezistențe de zid liminar: ce are mai mare preț, o cultură minoră sau o cultură majoră? Problema valorii tipurilor de cultură comportă însă o mulțime de puncte de vedere. Fiecare tip de cultură îşi are calitățile şi deficiențele, avantajele şi dezavantajele, înainte de toate şansele lor de durabilitate diferă impresionant, şi aceasta chiar din pricina constituției lor. Ni se pare destul de sigur că o cultură minoră, născută din permanentă improvizație şi gîlgîitoare spontaneitate, ca şi dintr-o totală lipsă a sentimentului perenității, poate să dureze în statica ei multe mii de ani; cită vreme o cultură majoră, născută tocmai din setea de a înfrînge şi de a întrece spațiul şi timpul vizibil, e mult mai expusă, prin dinamica ei, catastrofelor şi pieirei. Natural că şansele de durabilitate nu sunt neapărat simptome ale „valorii". Se poate afirma că tragedia, catastrofa sau riscul au chiar darul de a spori nimbul celui căzut sau al celui ce se avîntă spre a cădea.

Cultura minoră ține pe om îndeobşte mult mai aproape de natură. Cultura majoră îl depărtează si-l înstrăinează de rîndu-ielile firei. Filosofic privind, nu se ştie dacă în cele din urmă avantajele spirituale ale unei culturi majore, tensiunile şi problematica acesteia, curiozitățile, ce le stîrneşte, şi satisfacțiile ce le prilejuieşte, nu sunt cucerite cu prețul unui dezavantaj, care le ține aproape cumpănă: cu înstrăinarea prea mare a omului de veşnica Mumă. Vrem să spunem cu aceasta numai că o comparație a culturii minore si a culturii majore, sub unghiul valorii, nu e tocmai simplă. Ea ni se pare chiar aşa de complicată, încît ne vedem sfătuiți să nu o atingem decît cu sfiala şi cu tăcerea noastră. Preferăm să lăsăm această problemă deocamdată deschisă.

GENEZA METAFOREI

„Stilul" unei opere de artă, sau al unei creații de cultură, manifestă multiple aspecte, dintre care unele cel puțin posedă desigur o profunzime şi un sens „categorial". Aceste aspecte categoriale sunt de natură orizontică, de atmosferă axiologică, de orientare, de formă. Ne-am ocupat cu această lăture a creației de artă, sau de cultură, pe larg în Orizont si stil. Ce rămîne incă de spus în aceeaşi linie de idei va urma mai tîrziu, cu atît mai mult cu cit suntem pîndiți de surprize, unele de deosebită însemnătate pentru filosofic în general, iar altele de o înaltă semnificație metafizică. Dar înainte de a despărți negurile, în care locuiesc surprizele, găsim necesar să extindem considerațiile noastre si asupra unei alte laturi a creației. Cert, aspectele stilistice nu istovesc creația. O operă de artă, şi în general o creație de cultură, mai au în afară de stil şi o „substanța". Va trebui să facem aşadar, si pentru moment, abstracție de stilul, ce-l îmbracă această substanță, şi să ne întrebăm ce particularități prezintă substanța însăşi, sub înfățişarea ei cea mai generică. De substanța unei opere de artă, a unei creații de cultură, ține tot ce e materie, element sensibil sau conținut ca atare, anecdotic sau de idee, indiferent că e concret sau mai abstract, palpabil sau sublimat. Să anticipăm puțin: spre deosebire de substanța lucrurilor reale din lumea sensibilă, substanța creațiilor nu posedă o semnificație şi un rost prin ea însăşi: aici substanța ține parcă totdeauna loc de altceva; aici substanța este un precipitat, ce implică un transfer si o conjugare de termeni, ce aparțin unor regiuni sau domenii diferite. Substanța dobîndeşte prin aceasta aşa-zicînd un aspect „metaforic".

Anticipația noastră e menita să stîrnească unele nedumeriri. Cititorul va da din umeri si va întreba numaidecît: „Bine, dar metaforicul nu ține de stil?" Nu este oare capitolul despre metafore unul din cele mai importante în toate manualele de „stilistică", care au ieşit din teascurile tiparnițelor de pretutindeni? Nedumerirea e psihologic justificată, dar formularea ei e chemată doar prin puterea unei obişnuinți consacrate. Ne vom strădui în cele ce urmează să legitimăm şi celălalt fel de a vedea lucrurile.

înainte de a lărgi semnificația metaforicului, să analizăm puțin metaforele în accepție obişnuită; să ne limităm la metaforele, care se realizează cu mijloace de limbaj1. Deosebim două grupuri mari sau două tipuri de metafore:

1. Metafore plasticizante.

2. Metafore revelatorii.

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gîndite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele. Cînd numim rîndunelele aşezate pe firele de telegraf „nişte note pe un portativ", plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privințe asemănător, în realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sunt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e că cuvintele sunt aşa de anemice, încît ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esențiale şi de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, şi de a ne elibera de un proces obositor şi nes-fîrşit, pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră, în raport cu faptul si cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită, în aceasta zace deficiența

1. Cuvîntul metaforă vine de la grecescul care însemnează „a duce dincolo, a duce încolo şi încoace". Autorii latini din evul mediu şi de mai tîrziu, traduceau termenul cu acela de translație, transport; astăzi am zice „transfer". Aristotel s-a ocupat de metafore în poetica sa deosebind mai multe variante, mai ales pe temeiul teoriei genurilor. Clasificarea metaforelor diferă considerabil de la autor la autor. Cum noi vom da în studiul de față metaforicului o semnificație cu tendinți de generalizare, nu vom intra în analize de amănunt, şi mai ales nu vom întreprinde o vînătoare de variante metaforice încă necunoscute. Față de însemnătatea, ce i-o atribuie cercetările de pînă acum, metafora cîştigă pe urma meditațiilor noastre enorm în importanță.

congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul, la care se referă, ci să completeze si să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe. Când se întîmplă să vorbim despre „cicoarea ochilor", ai unei anume persoane, nu facem decît să plasticizăm o expresie virtual infinită pentru coloarea un or anume ochi. Metafora nu îmbogățeşte cu nimic faptul în sine al acestor ochi, dar răzbună anume insuficiențe ale expresiei directe, care ar începe bunăoară cu epitetul „albaştri", si s-ar vedea nevoită să se reverse într-o acumulare de adjective, pe cît de nesfîrşită, pe atît de neputincioasă. Metaforele plasticizante nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă si lumea noțiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruența între concret si abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține aşadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, îşi creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc: dezacordul fatal dintre concret şi abstracțiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decît în schimbul unui penibil balast adjectival. Nu exagerăm deci întru nimic afirmînd că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc. Finalitatea metaforei, ca organ, e în adevăr minunată. Metafora plasticizantă reprezintă o reacți-une finalistă a unei constituții împotriva propriilor sale neajunsuri structurale. Ea e o urmare, sub unghi finalist, inevitabilă a unei constituții, şi deci intr-un sens contemporană cu ivirea acestei constituții. Metafora plasticizantă nu are o geneză în înțeles istoric si nu se lămureşte prin împrejurări de natură istorică. Geneza metaforei plasticizante e un moment nonistoric, care ține de geneza constituției spirituale „om" ca atare. Metafora plasticizantă n-are un aspect dictat de necesități temporale, de exigențe, care pot să se declare şi pe urmă să dispară. Metafora tine definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analizaşi explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie.

Nu lipsesc natural încercările de a se aduce geneza metaforei în legătură cu ivirea unei anume mentalităţi cu totul particulare şi trecătoare în evoluţia omenirii. Astfel s-a afirmat bunăoară ca metafora, în semnificaţia ei de expresie indirectă, ar fi condiţionată de apariţia conştiinţei magice, care pune sub interdicţie anume obiecte (tabu). Populaţii de mentalitate tabuizantă opresc şi refuză numirea directă a anumitor obiecte sau fapte, de la care ar putea să emane efecte nedorite, fiindcă numele însuşi, cuvtntul, designarea, fac parte, după concepţia magică, din obiectul pe care ele îl exprimă. Anume cuvinte, expresii vor fi astfel supuse unei sacre oprelişti. Cum omul, integrat fiind într-o societate, ajunge totuşi inevitabil în situaţia de a vorbi despre aceste obiecte, fiinţe, lucruri, se recurge, pentru ocolirea pericolului inerent cuvîntului, la circumscrierea sau denumirea metaforică, indirectă, a obiectului tabu. Mentalitatea magică, tabuizantă, cu inerentele ei interdicţii de a numi diverse obiecte sau fiinţe, îşi are paralela, atenuată puţin, în sfiala ţăranilor noştri de a rosti numele fiinţelor mitologice sau reale, rele şi primejdioase. Cînd ţăranul nu îndrăzneşte să numească pe Diavolul altfel decît „Ucigă-l toaca", sau „Gel de pe comoară", sau ursul din pădure „Moş Martin", el e desigur vag stăpînit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stîrnească numaidecît apariţia reală a acestor fiinţe. Ţăranul preîntîmpină primejdia prin întrebuinţarea unor nume., care sunt în fond tot atîtea eufemisme metaforice. Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura şi substanţa lui magică. Omul stăpînit de mentalitatea magică recurge la metafore, din instinct de autoconservare, din interesul securităţii personale şi colective. Pentru mentalitatea magică, metafora nu mai este aşadar simplă metaforă, ci armă de apărare şi un reflex preventiv, împrejurarea aceasta ar fi trebuit să dea puţin de gîndit teoreticienilor, care cred că obiectul tabuizat şi respectarea lui ca atare ar duce chiar la geneza metaforei, şi că mentalitatea tabuizantă ar fi astfel condiţia prealabilă a metaforei. Această teorie leagă originea metaforei de calitatea magică a obiectelor tabu şi a denumirii lor, adică de o treaptă precisă şi efemeră în evoluţia mentalităţii umane, iar nu de constituţia spirituală permanentă a omului, despre care am vorbit, mai sus. Geneza metaforei ar fi o problemă de sociologie sau de istorie, iar nu de antropologie. Nu vom contesta ipotezei o anume vrajă, dar nu credem ca ea să reziste analizei critice. Sunt argumente decisive, care trec peste ea cu greutate de tăvălug. Elementele, care supravieţuiesc cadavrului, îşi găsesc uşor întrebuinţarea în altă constelaţie teoretică. Departe de a condiţiona naşterea metaforei de mentalitatea tabuizantă, suntem mai curînd dispuşi să inversăm raportul, în adevăr mentalitatea tabuizantă presupune existenţa prealabilă a modului metaforic. Şi iată de ce. Omul trăind într-o societate nu poate să nu vorbească despre obiectele tabu. E constrîns la aceasta de viaţă si de realităţi. Vorbirea despre sau aluziile la obiectele tabu i se impun necontenit. Noi credem în consecinţă că aceste obiecte sau fiinţe nu ar fi devenit niciodată „tabu", dacă omul nu ar fi fost învestit din capul locului cu posibilitatea de a le numi indirect, metaforic. De abia putinţa prealabilă a omului de a designa obiectele prin circumscriere metaforică a făcut, la dreptul vorbind, posibila tabuizarea obiectelor, şi cu aceasta interdicţia de a le spune pe nume. Altfel tabuizarea ar f i însemnat im lux incredibil si un balast incomensurabil atît pentru biata fiinţă umană, cit si pentru societate. De altfel mentalitatea magică a tabuizării nu lămureşte nici unul din aspectele esenţiale ale modului metaforic, ca proces spiritual. Momentul tabuizării preface doar metafora în reflex preventiv şi duce cel mult la anume exagerări, calitative şi cantitative, ale modului metaforic. Socotim deci modul metaforic o condiţie prealabilă pentru ca mentalitatea magică a tabuizării obiectelor să poată în genere să ia fiinţă, iar tabuizarea unor obiecte poate cel mult să altereze modul metaforic deja existent. Mentalitatea tabuizantă cu tendinţa ei de a ocoli cît mai tare obiectul tabu va folosi îndeosebi metafore obscure, de analogie depărtată. La fel mentalitatea tabuizantă va spori uzul, frecvenţa modului metaforic, dar nu explică cîtusi de puţin geneza ca atare a modului metaforic.

Există însă, după cum precizam la început, şi un al doilea tip de metafore, „metaforele revelatorii". Cîtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificaţia faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvîntul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificaţia faptelor însile, la care se reîeră. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel revelarea unui „mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară. Cind de pildă ciobanul din Mioriţa numeşte moartea „a lumii mireasă" si pieirea sa „ o nuntă", el relevează, punînd în imaginar relief, o lăture ascunsă a faptului „moarte". Metafora îmbogăţeşte în cazul acesta însăşi semnificaţia faptului, la care se reîeră, si care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o

înfățișare de taină pecetluită. Cînd ciobanul spune: am avut nuntaşi brazi şi păltinasi, preoți munții mari, păsări lăutari, păsărele rnii, şi stele făclii faptele, asupra cărora se revarsă avalanşa de metafore, constituiesc întreaga „natură". Prin metaforele rostite, aceasta dobîndeşte o nouă semnificație: parcă natura întreagă devine o „biserică". Se poate spune despre aceste metafore, că au un caracter revelator., deoarece ele anulează înțelesul obişnuit al faptelor, substituindu-îe o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai nişte fapte în măsura cerută de deficiența numirii şi expresiei lor directe f ci ele suspendă înțelesuri şi proclamă altele. Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decît cele plasticizante pur şi simplu, şi au cu totul altă origine. Cită vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret şi abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă din modul specific uman de a exista, din existența In orizontul misterului si al revelării. Metaforele revelatorii sunt întîiele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm de loc situația afirmînd că metaforele revelatorii mărturisesc şi ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cît timp omul (încă nu de tot „om") trăieşte în afară de mister, fără conştiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuințează decît metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret şi abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul cînd omul devine in adevăr „om", adică în momentul cînd el se aşază în orizontul şi în dimensiunile misterului. Abia mai tîrziu ne vom face drum pînă la acel punct teoretic, de unde vom înțelege în toată adîncî-mea sa acest mod existențial, specific uman, şi în ordinea acestor considerații valoarea, simptomatică a metaforei revelatorii. Precizăm deocamdată ca metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nici o confuzie. Un izvor este însăşi constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret şi abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensionala a spiritului său, ca „om": existența întru mister. Pentru a familiariza cît mai mult pe cititori cu cele două tipuri de metafore, vom ilustra fiecare tip cu cîteva exemple culese la întîmplare din opera unui poet, al cărui nume nu importă. De altfel exemplele nu sunt alese pentru valoarea lor poetică, ci pentru a ilustra cele două clase posibile ale metaforei.

I. Metafore plasticizante.

Iată jocul „valurilor" la țărmul mării:
„În joc cu piatra cîte-un val
şi-arată solzii de pe pîntec".

Iată un „Septemvrie" în pădure:
„Prin ceasul verde-al pădurii
otrăvuri uitate adie".

Iată „licuricii" în noapte:
„Licuricii cu lămpaşe
semne verzi dau spre oraşe
pentr-un tren care va trece..."

Iată „ploaia" într-un vechi oraş:
„Pe uliți, subțire şi-naltă
ploaia umblă pe cataligi".

Iată un „peisaj":
„Zăboveşte prin rostul
grădinilor pajul,
Un zbor de lăstun
iscăleşte peisajul".

II. Metafore revelatorii.

Iată misterul „somnului" tălmăcit într-o viziune:

„În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți".

Un mister revelat în legătură cu „Ninsoarea":
„Cenuşa îngerilor arşi în ceruri
ne cade fulguind pe umeri, şi pe case".

Iată o semnificație revelatorie a unui „Asfințit marin":
„Soarele, lacrima Domnului,
cade în mările somnului".

Iată misterul vieții apropiat de cel al morții:
„Mamă — tu ai fost odat' mormîntul meu, —
De ce îmi e aşa de teamă, mamă,
să părăsesc iar lumina?"

Nu dispunem de suficiente mijloace de expresie spre a sublinia cum se cuvine că felul metaforic de a vorbi despre lucruri nu este un fenomen periferial al psihologiei omului sau un ce întîmplător; felul metaforic rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituția şi existența specific umană. Se impune evident afirmația că metafora s-a iscat deodată cu omul. Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie; din moment ce omul şi-a declarat „omenia", ca structură statornică şi ca mod existențial imutabil, felul metaforic există cu aceeaşi persistentă intensitate, cu aceeaşi stringență declarată, ca şi omul însuşi. Geneza metaforei coincide cu geneza omului, şi face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om. Geneza metaforei nu este în consecință o problemă spre a fi soluționată cu „datări", sau prin condiții speciale în dimensiunea timpului. Surprindem metafora într-o geneză permanentă ca să zicem aşa. Metafora s-a ivit, în clipa cînd s-a declarat în lume, ca un miraculos incendiu, acea. structură şi acel mod de existență numite împreună „om", şi se va ivi necurmat atîta timp cît omul va continua să ardă, ca o feştilă fără creştere şi fără scădere, în spații şi dincolo de spații, în timp şi dincolo de timp. Felul metaforic n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane; metafora este, logic şi real, anterioară istoriei. Ea este simptomul unei permanențe aproape atemporale. S-a pus de multe ori întrebarea, care este diferența specifică a omului față de animal, întrebarea îşi recîştigă, se pare, interesul,, ce i-l acordau cei vechi, care însă la un moment dat au devalori-zat-o prin soluții, ce se pretau din cale afară la comic. Fapt e că s-au propus felurite formule. De la Aristotel a rămas faimoasa definiție: „Omul este animalul politic". Mai îndreptățită decît oricare din formule nise pare aceasta a noastră, care nu e culeasă chiar la întîmplare de pe ulițele gîndului: „omul este animalul metaforizant". Accentul, ce-l dorim pus pe epitetul „metaforizant", este însă destinat aproape să suprime animalitatea, ca termen de definiție. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa. Metafora, emanînd din cele două izvoare, e limitată, ca funcție spirituală, la cele ce rezultă din condițiile, mai presus, de vicisitudinile timpului, ale genezei sale. 1. Ea e chemată sau să compenseze insuficiențele expresiei directe pentru un obiect, sau 2. să reveleze laturi şi semnificații ascunse, reale sau imaginare, ale unui obiect. Cînd nu face nici una nici alta, metafora poate fi un joc agreabil, sau vremelnic impus prin termenii unei situații date, dar e despoiată de o justificare mai adîncă si nu e necesară. Unei asemenea metafore, oricît de seducătoare, îi vom retrage din capul locului creditul. Metaforismul, care nu rezultă nici din constituția, nici din modul existențial specific uman, ci maicurînd din împrejurări cu totul accidentale sau chiar din hotărîrea capricioasă a omului, va reprezenta într-un fel sau altul totdeauna o anomalie. Una dintre aceste anomalii ale metaforismului este aceea produsă prin tabuizarea magică a obiectului. Metaforismul e dictat în acest caz de interdicția voită din partea societății de a numi direct anume obiecte. Metaforismul acesta e stîrnit de existența unei mentalități efemere, si e simptomul trecător al unei precise constelații sociologice. Foarte de aproape înrudit cu acest metaforism este cel produs prin tabuizarea „estetică" a obiectelor. Căci se poate în adevăr vorbi şi despre o asemenea tabuizare. In perioade de efervescență spirituală decadent-barocă, se întîmplă ca, din pretinse motive

estetice, obiectul să fie oarecum supus unei interdicții, unei adevărate tabuizări. Obiectul e înconjurat de o ciudată oprelişte, nemaiîiind îngăduit să fie arătat sau descoperit prin expresia directă, ci numai prin circumscriere metaforică. Aceasta dintr-o pretinsă detaşare şi distanțare poetizantă față de obiect. Să ne gîndim la poezia lui Gongora. Ca exemple mai recente pot fi amintite unele metafore ale lui Mallarme, şi ale poeților care l-au urmat. E desigur în acest metaforism un exercițiu intelectual interesant si uneori chiar un joc frumos, — dar atît. Iată „azurul" lui Mallarme:

...L'azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, ii se f ait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire mechante,
Et du metal vivant sort en bleus angelus!

„Azurul" e discompus aici în imagini, cum steaua e discompusă prin analiza spectrală într-un întreg curcubeu. Mallarme e legănat de credința că poate să redea misterul azurului pe această cale. Mallarme şi-a declarat de atîtea ori oroarea de anecdotă, se pare însă că anecdota se răzbună asupra acestei tentative de eliminare, furişîndu-se într-un fel între ultimile elemente, cu care operează poetul. Azurul devine un subiect viu care cîntă, care inspiră teamă, care-şi afirmă victoria şi se metamorfozează în vecernie albastră! Ce însuflețire forțată şi ce dramatizare ineficace! Mallarme făcea odată parnasienilor reproşul: „Les Parnas-siens prennent la chose entierement et la montrent. Par la ils manquent de mystere. Ils retirent aux esprits cette joie delicieuse de croire qu'ils creent. II doit y avoir de l'enigme en poesie". Acest reproş făcut altora ni se pare un foarte prețios document, deoarece ne destăinuieşte ținta spre care se îndrepta Mallarme. El voia misterul, fiindcă de fapt şi el l-a pierdut. Mallarme se credea în stare să-l refacă „metodic" prin discompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului. Dar metoda ni se pare că duce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, de retortă. Se crede îndeobşte că metoda mallarmeană ar reprezenta o invenție epocală, fără precedent. Ori, cazuri similare există în poezia barocului de complicată armatură, dar nu mai puțin şi în literatura populară nescrisă. Cimiliturile reprezintă un joc intelectual analog. Nu facem o glumă de prost-gust afirmînd aceasta. Se constată chiar un fel de mallar-meism vechi de mii de ani şi exemple de asemenea natura ne oferă toată literatura nescrisă a popoarelor primitive, care ocolesc metaforic obiectele tabu. Melanezienii circumscriu sexul feminin (organul) prin cuvintele: „Pomul destinului care ucide sufletele morților". La insularii din Sumatra se găseşte un descîntec, în care „actul fecundării " e descris prin cuvintele: „umbra care cade în mare". O tabuizare de o clipă a obiectului, voită de dragul jocului intelectual, se găseşte în cimilituri. Obiectul e înlocuit de obicei printr-o metaforă depărtată, pentru ca ghicirea să nu fie prea lesnicioasă. Iată cîteva exemple din literatura populară românească:

Într-un vîrf de pai
Mănăstire de crai.
(Păianjenul)

În vîrf înflorit,
La mijloc uscat,
La rădăcină verde,
Cine are ochi îl vede.
(Cerul)

Am un vițeluş,
Sparge cu cornul
Drege cu coada. (Acul)

Sunt două păduri întinse
Două ape aprinse.
(Sprîncenele şi ochii)

Am două gheme negre:
Cît le-arunc,
Atît se duc.
(Ochii)

Găsim nu arar în cimilituri metafore de o incontestabilă splendoare, dar metaforele acestea apropie totdeauna termeni excesiv de depărtaţi. Se simte numaidecît că metafora s-a detaşat de funcţia revelatoare firească şi s-a adaptat la scopul urmărit. Scopul cimiliturilor e în cele din urmă un simplu joc intelectual. Plăcerea, ce o prilejuieşte cimilitura, consistă în exerciţiul unor funcţiuni ca atare, aplicate asupra unei probleme de imaginaţie si de agerime în acelaşi timp. Metafora conţinută circumscrie obiectul, dar în loc să-l reveleze, tinde mai curînd a-l întuneca. Metaforele, rezultînd dintr-o tabuizare, fie magică, fie estetică, fie intelectuală, a obiectului, iau o înfăţişare excesivă sau catacre-zică, cum ziceau grecii. Tabuizarea obiectului alterează deci funcţia şi caracterul revelator al metaforei. Catacreza circumscrie, dar si întunecă obiectul. Cu ea se iveşte un fel de mister artificial sau mai bine zis un surogat de mister, în poezie bunăoară un Paul Valery nu e totdeauna străin de aceste mistere de laborator. Trădat de sensul firesc al misterelor cosmice, Valery şi le confecţionează de multe ori „metodic". Cînd Paul Valery zice:

Tete complete et parfait diademe,
Je suis en toi le secret changement -

s-ar înţelege numai anevoie, că e vorba despre „Amiază", dacă nu am avea o indicaţie anterioară precisă pentru această identificare a obiectului sub imaginile, care îl întunecă. Sau cînd acelaşi poet cîntă:

Tu procedes de l'âme, orgueil du labyrinthe.
Tu me portes du cceur cette goutte contrainte,
Cette distraction de mon suc precieux

Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,
Tendre libation de l'arriere-pensee!
D'une grotte de crainte au fond de moi creusee
Le sel mysterieux suinte muette l'eau.
D'ou nais-tu? Quel travail toujours triste et nouveau
Te tire avec retard..., de l'ombre amere?

el se dedă unei subtile construcţii de metafore extreme, pe schelăria aceluiaşi secret principiu, care e fără îndoială prezent şi în creaţia „cimiliturilor". Fireşte că poetul nu uită să ne sară în ajutor, intercalînd în locul punctat de noi cuvîntul „larme". Datorită acestei intercalări, procesiunea de imagini dobîndeşte o semnificaţie, dar desigur nu altfel decît înseşi cimiliturile, prin cuvintele scrise în paranteze şi de-a-ndaratelea sub ele. Cititorii au toată libertatea să adere, sau nu, la o estetică, sub unghiul căreia se poate afirma fără teamă de a fi contrazişi că cimilitura noastră populară despre păianjen:

„într-un vîrf de pai
mănăstire de crai",

se aşază alături de cele mai autentice metafore vaieriene. Poate nu e chiar lipsit de interes să mai amintim fie şi în treacăt că vinul dintre gînditorii cei mai ageri, unul din logicienii cei mai avansaţi şi mai ireductibili în acelaşi timp ai secolului al XIX-lea, Fr. Brentano (un dascăl al lui Husserl) îşi umplea orele libere scornind „ghicitori". (S-a publicat după moartea sa un volum întreg.) E fără îndoială simptomatică plăcerea, ce-o procură acestor spirite de logicieni absoluţi, surogatele de mistere, produse prin înlocuirea unui obiect printr-o catacreză.

Tabuizarea obiectului, fie magică, fie estetică, fie simplu intelectuală, conduce deci la ipertrofia şi alterarea metaforismului. Metafora în acest caz, ca o imagine alambicată, suplineşte un obiect, dar nu

adaugă nimic faptelor în sine, nu încearcă să le descopere misterul de la spate, şi nu e nici imperios solicitată de un neajuns constituțional al spiritului uman. Metafora desprinsă din tabui-zarea obiectului are totdeauna ceva steril, întrucît ea n-are alt rost decît de a fi un duplicat al obiectului, un duplicat destinat să prefacă un obiect, oricum concret şi de o claritate sensibilă, într-un fel de falsă taină, prin mijlocul unei algebre de imagini. Nu putem scăpa prilejul fără de a atrage luarea-aminte că la mulți poeți contemporani metaforismul prezintă acest regretabil aspect.

Metaforele lor rezultă dintr-o interdicție voită a expresiilor directe, adică dintr-o tabuizare estetică a obiectelor. Avem impresia, de altfel răbduriu controlată, că aceşti poeți au pierdut sentimentul natural al misterului real, singura substanță care aspiră la revelare prin metafore, şi care merită si cere acest efort. Ravagiile carenței sunt îngrijorătoare. Aceşti poeți sunt de obicei spirite raționaliste din cale afară, citadini dezabuzați, care pierzînd contactul neprefăcut cu misterul cosmic, îşi fabrică penibil de metodic un surogat. Precipitatul din retortă e botezat pe urmă „poezia ermetică". Metoda reține atenția în primul rînd ca un grav impas. Prin tabuizarea obiectului metafora e de fapt destituită din funcțiile ei normale, cari sunt fie aceea de a plasticiza, fie aceea de a revela, dar nu aceea de a ține loc de obiect dat. Un obiect dat însemnează prin aspectul său „dat" deja o revelație. Metafora e chemată să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvelire a laturei de la sine ascunsă a obiectului dat. A întuneca ulterior, şi încă voit, ceea ce e dat, însemnează de fapt a lua în răspăr pornirile şi drumul cel mai natural cu putință al spiritului uman. A substitui obiectelor date nişte metafore abuzive nu e o faptă ce ar putea fi concepută drept moment serios şi rodnic în drumul spiritului. Iată o operație, care nu contează pentru spirit, deşi slujbaşii ei susțin sus si tare, că o săvîrşesc tocmai în numele spiritului. Operația nu duce decît la metafore fără mesaj. Acest uz metaforic are cel mult aspectele unui „joc", ale unui joc cu reguli date şi cu trucuri, pe care şi le însuşeşte oricine de grabă prin autodresaj, dar nimic dintr-o necesitate organică. Să trecem la problema raportului dintre metaforă şi stil. Spuneam că toate „poeticele" din lume înşiră printre mijloacele, prin care se constituie un stil, în primul rînd diversele variante ale metaforei. Evident, clasificarea în sine a acelor mărgăritare poate fi o ocupație interesantă şi de invidiat. Din parte-ne am încercat însă chiar de la început să prezentăm cititorilor metafora şi stilul drept termeni diferiți, cari designează aspecte foarte distincte ale creației artistice şi de cultură. Aşa cum ni se prezintă nouă lucrurile în această filosofic a culturii, metaforicul si stilul sunt de fapt componentele polar-solidare ale unui act revelator, în orice caz ele sunt aspecte diferite ale creației. Că metafora nu e propriu-zis unul din mijloacele, cu cari se creează stilul, se dovedeşte simplu prin aceea că metaforele înşile posedă cînd un stil, cînd altul. Metafora îşi schimbă stilul, nu mult mai altfel decît orice creație spirituală, de la epocă la epocă, în timpuri clasice metafora poartă faldurile altui stil, decît în timpuri baroce. Literatura bizantină oferă meditației metafore de alt stil, decît literatura lui Shakes-peare. în poezia bizantină metafora se întrebuințează mai ales pentru a scoate în transfigurat relief o lăture elevată, stihiala, a obiectului ; în drama shakespeareană metafora, adesea iperbolică, sporeşte conturul individual şi masivitatea zgrunțuroasă ale obiectului. Problema aceasta a stilului metaforelor îngăduie încă largi cercetări. Sunt timpuri cînd metaforele se clădesc în aşa fel că se aseamănă „întreguri" cu „întreguri", pe baza unui minim de asemănare foarte abstractă, în lirica liturgică răsăriteană Maica Pre-cistă e numită bunăoară „casa Domnului". Asemănarea pe teme iul căreia ia ființă metafora este aci numai împrejurarea că „femeia" şi „casa" pot fi deopotrivă spații închise, cari pot să cuprindă ceva; o trăsătură analogică de esență foarte abstractă, care declanşează totuşi imaginația metaforică a poetului bizantin. Sunt timpuri, cînd metaforele nu se clădesc decît pe temeiul unui maximum de asemănare între întregurile, apropiate unul de celălalt. în viața cotidiană, care te condamnă la platitudine, ți se poate întîmpla să numeşti „vulpe" un anume exemplar uman, mai ales cînd persoana nu e numai vicleană, dar are şi fizionomia unei vulpi. Sau: căderea fulgilor de nea o poți numi „o scuturare de pene", desigur fără de vreun efort mai remarcabil al imaginației. Suveica, ce poartă firul între termenii unei metafore, trebuie să consume aşadar distanțe, cînd mai mari, cînd mai mici. Aici e locul să mai amintim ceva şi despre „catacreză". După cum se ştie pentru vechii greci catacreze erau metaforele abuzive, artificial constituite prin termeni, ce nu prea pot fi conjugați, înzestrați cu simțul de măsură prea cunoscut, grecii nu îngăduiau alăturări prea îndrăznețe. Sentimentul limitelor era foarte sever. Felul metaforelor era dictat mai ales de năzuința spre „tipizare". Operație, pentru care mitologia cu arhetipurile ei furniza materialul necesar, sau centrele de cristalizare, ale imaginației metaforice. Anacreon, vorbind despre greieri, îi aseamănă, în

lipsa lor de griji si în fericirea lor, cu zeii. în timpuri baroce sau să zicem expresioniste dimpotrivă, catacreză devine aproape o regulă, un uz şi un imperativ normal, conştiinţa limitelor fiind foarte laxă. în asemenea timpuri apropierea excesivă a termenilor disparaţi nu sperie pe nimeni, şi nu pare niciodată prea temerară. Ceea ce pentru clasici ar fi un abuz acuzat, satisface pe omul barocului ca un lucru neted asimilabil. La unul dintre cei mai faimoşi.reprezentanţi ai barocului liric, la Marino (nasc. 1569) găsim asemenea metafore fără de frîu. într-o poezie a acestuia „Donna îşi usucă părul umed de suspinele îndrăgostitului la fereastră; dar nu soarele-i usucă părul, ci razele propriilor ei ochi". Pentru sensibilitatea barocă, care se complace în forme debordante, imprecise şi în clarobscur, un abuz, metaforic aproape ca nici nu există, — sau dacă există, el începe, să zicem acolo, unde după judecată clasică s-a declarat deja demenţa. Fapt e că criteriile catacrezei variază, omul fiind cînd mai îngăduitor, cînd mai puţin, faţă de isprăvile ei. Aceasta sporeşte argumentele în favoarea tezei noastre că metafora e impregnată de aspectele stilistice, cari sub unghi logic se deosebesc de „metaforicul" în. sine. Metaforicul se produce prin însuşi actul transferului sau conjugării termenilor, în vederea plasticizării sau a revelării; „stilul" metaforei naşte din categoriile abisale, ce se imprimă oricărei plăsmuiri a spiritului uman, oricărei creaţii de cultură, din adincurile inconştientului. Una din cele mai interesante şi învoalte înfloriri ale metaforicului este „mitul". Dar un examen al mitului va vădi încă o dată acelaşi lucru: că „metaforicul" şi „stilul" sunt două aspecte diferite ale plăsmuirii spirituale.

Omul, privit structural şi existenţial, se găseşte într-o situaţie de două ori precară. El trăieşte de o parte într-o lume concretă, pe care cu mijloacele structural disponibile nu o poate exprima; şi el trăieşte de altă parte în orizontul misterului, pe care însă nu-l poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situaţii de două ori precară. Admiţând că situaţia aceasta a omului rezultă din chiar fiinţa şi existenţa sa specifică, suntem constrînsi să acceptăm şi teza despre rostul ontologic al metaforei ca moment complementar al unor stări congenital precare. Metafora nu poate fi deci numai obiectul de cercetare şi de anliză al „poeticei" sau al „stilisticei", ce figurează în programele şcolare; importanţa ei se proiectează imensă pe zările meditaţiei. Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjeşte destinul uman, ea este o dimensiune specială a acestui destin, şi ca atare ea solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei şi ale metafizicei.

DESPRE MITURI

Ne propunem să restituim termenului „mit" înţelesul său de obîrşie. Asemenea restauraţii spirituale îşi au folosul lor şi se impun din cînd în cînd poruncitor, în eseistica şi filosof ia deceniilor din urmă, atît de mişcate şi cu un profil atît de vulcanic, s-a abuzat de acest termen în chip aproape incalificabil. Dacă ne-am orienta după eseistica zilnică, „mit" ar fi orice idee acuzat ireală, îmbibată de o credinţă mistică. Sau, dacă ţinem seamă de

0 întrebuinţare şi mai ştearsă a cuvîntului, „mit" ar fi orice idee, care, despoiată de orice altă valoare, şi-a mai păstrat doar preţul unei ficţiuni utile, ori chiar inutile, în economia vieţii sau în gospodăria cunoaşterii umane. In acest trist şi decăzut înţeles, cuvîntul „mit" circulă, zdrenţuit şi subţiat, şi apare la toate colţurile şi în toate şanţurile publicisticei, ca un beţivan suferind de delir periodic. Termenul ţine de-acu de recvizitele geniului banalităţii, între gînditorii de mare răspundere, cari au dat impulsul la această degradare şi banalizare masivă a termenului „mit", trebuie să socotim neapărat pe Nietzsche. Natural că el nu putea să prevadă ravagiile acestui impuls. Fapt istoric este că Nietzsche a fost întîiul, care s-a decis să socotească ideea de „atom", de „substanţă", de „cauză" etc., adică atît conceptele fundamentale ale ştiinţei, cît şi ideile categoriale ale inteligenţei umane de totdeauna, drept simple mituri ale spiritului uman, drept mituri uneori inevitabile, uneori condamnabile, uneori vrednice de a fi exaltate. Criteriul, după care Nietzsche judeca miturile, era acela al finalităţii biologice. Unui mit, ce părea destinat să contribuie la intensificarea şi ascensiunea vieţii pe linia ei firească (supraomul era în chip arbitrar fixat ca ţintă a acestei linii) i se acorda certificat de liberă circulaţie. Din contră, unui mit, ce

1 se părea agent de anemie pernicioasă sau moment menit să micşoreze potentele vieţii, i se tăgăduia orice legitimitate. Nietzsche închipuia deci o judecată din urmă, în faţa căreia urmau să apară toate miturile să se legitimeze. El, fiul omului, adică supraomul, se erija în judecător. De pe această poziţie s-a

urnit faimoasa şi penibila luptă a lui Nietzsche împotriva creştinismului. Criteriul nietzscheian, grimasă isterică a unui decadent, n-a prea avut darul să-şi facă drum în opinia publică europeană. Cu atît mai mult a pătruns însă sfatul său, subînțeles, de a se lărgi şi de a se dilua cuvîntul „mit" pînă la nonsemnificație. Ne găsim astăzi în situația nenorocită că nu mai ştim ce nu este „mit". Căci, cel puțin după opiniile curente, aproape totul trebuie să fie „mit". N-a fost taxată drept „mit" însăşi ideea de „rațiune" sau de „raționalitate"? N-a devenit „mit" ideea atît de îmbujorată şi de concretă a „sîngelui"? Ba, ce e mai paradoxal, n-a devenit simplu mit însăşi noțiunea de „fapt concret"? Există în orice caz teoreticieni ai cunoaşterii, cari ne asigură că „faptul concret" pune, prin structura sa, la contribuție o mulțime de ficțiuni, şi că în consecință el ar fi în aceeaşi măsură de natură mitică. Cititorul presimte desigur impasul, de care ne apropiem vertiginos. Ce nu este mit, dacă prin simplă definire şi determinare conceptuală, orice lucru concret îşi însuşeşte un aspect mitic? întrebarea circumscrie o gravă nedumerire, înțelesul atribuit termenului s-a pulverizat. Se impune deci o întoarcere la un sens limitat al cuvîntului, la acel sens latent anterior fazei de dezagregare. Vom încerca să restrîngem din nou termenul şi să-l potrivim congruent conținutului sui-generis al mitologiilor. Operațiile de lămurire ne vor conduce spre o separație tranşantă a domeniilor, făcînd cu neputință pomenirea în aceeaşi zi de pildă a ideii despre atom şi a „miticului" în general. Separația, o dată săvîrsită, ne va da prilejul de a culege unele importante roade filosofice, dar totodată şi de a ne mira că o atît de copilăroasă confuzie a fost posibilă.

Toate miturile vor să fie într-un anume fel revelări ale misterului. Răsfoind diversele mitologii vom diferenția două mari grupuri de mituri: 1. Miturile semnificative, şi 2. Miturile trans-semnifi-cative. Miturile semnificative revelează, cel puțin prin intenția lor, semnificații, care pot avea şi un echivalent logic. Miturile trans-semnificative încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic. Revelări ale misterului vor să fie însă şi teoriile şi ipotezele filosofice şi ştiințifice. Va să zică tocmai ideile precum aceea a „atomilor", a„vibrațiunilor", a „eterului" a „substanței" etc. Pentru început ne vedem deci îndemnați să diferențiem miturile autentice de asemenea idei ştiințifice şi filosofice, care la un moment dat şi prin abuz au fost numite şi ele „mituri". E clar din ca'pul locului că o comparație diferențială nu poate avea loc decît între aceste idei ştiințifice şi filosofice si miturile semnificative, convertibile în termeni logici. Distanța dintre mituri şi construcțiile ipotetice ale cunoaşterii ştiințifice şi filosofice nu vom măsura-o în nici un caz, după cum poate că cititorul se aşteaptă, sub unghiul controlabilității lor, sau sub unghiul verificării lor posibile. Verificarea, şi rezultatele ei, nu sunt un suficient criteriu de diferențiere, de o parte fiindcă multe idei ştiințifice rămîn permanent suspendate în vidul incontrolabilului, şi de altă parte fiindcă multe asemenea idei sau construcții au căzut jertfă verificării, fără ca prin aceasta să-şi fi pierdut însă caracterul ştiințific, sau să fi dobîndit calitatea mitică. Spre ilustrare ne gîndim bunăoară la sistemul ptolemeic în astronomie, sau la ipoteza „flogistonului" în chimie. Aceste construcții trebuiesc privite ca definitiv căzute şi înlăturate. Totuşi ele fac, irevocabil, parte din istoria ştiinței, iar nu din mitologie. Cu alte cuvinte o idee, care se dovedeşte a fi o simplă ficțiune nu devine cu aceasta un „mit". Termenul „mit" nu e un termen de procedură degradantă. Termenului „mit" trebuie să i se restituie demnitatea inițială. Miturile şi plăsmuirile cunoaşterii ştiințifice se deosebesc prin chiar structura lor, ele nu trebuie să-şi aştepte clasificarea în discuție de la o trecere prin strunga verificării. Există plăsmuiri ideale, care nu rezistă verificării, dar care prin acest accident nu-şi pierd neapărat caracterul ştiințific sau filosofic. Sa ne îndreptăm atențiunea asupra unor mituri cu semnificație precisă şi să încercăm să le diferențiem de ficțiunile de natură ştiințifică. Diferențele de structură sunt multiple. Iată omul, străvechiul om înzestrat cu posibilități de viziune mitică; el priveşte bunăoară Calea lactee, într-o clipă de inspirație el afirmă de pilda că acea lucire alburie, care se întrezăreşte noaptea pe cer, ar fi laptele unei zeițe, care a țîşnit pe boltă într-o anume împrejurare. Miturile de acest gen încearcă desigur revelarea unei necunoscute, ca şi construcțiile ipotetice ale ştiinței. Aceasta nu e decît prea adevărat. Mitul se deosebeşte însă de construcțiile ştiințifice, care şi ele pot să fie simplu produs imaginar, prin modul si mijloacele la care recurge în năzuința sa de a revela un mister. Desigur că spiritul ştiințific nu este apanajul timpurilor moderne. Ca să rămîneia la acelaşi fenomen galactic, vom aminti că în antichitate erau unii astronomi, cari credeau că soarele a descris cîndva un alt drum pe cer decît astăzi: Calea lactee ar fi urmele de lumină, ogaşele, pe care soarele le-a lăsat pe sfera de cristal a cerului. Această încercare de descifrare a Căii lactee este fără îndoială o simplă frumoasă ficțiune, ca şi viziunea mitologică despre laptele zeiței, dar cine i-ar putea

tăgădui caracterul „ştiinţific"? Să supunem însă cele două plăsmuiri unui examen structural. Atît mitul cît si ipoteza ştiinţifică pun în constituirea lor, la contribuţie, metoda metaforică, a analogiei. Cu o deosebire: spiritul mitologic porneşte de la lucirea alburie a sistemului galactic si prin analogie cu coloarea laptelui, afirmă: lucirea aceea, pe care o văd, e lapte. Un minim analogic serveşte ca substrat pentru saltul într-un maximum, postulat, de analogii. Pornind de la analogii infime de aspect, spiritul mitologic clădeşte excesiv, maximumuri analogice totalitare. Acest salt de la un minim la un maxim e foarte caracteristic pentru modul, cum spiritul mitic uzează de analogie. Spiritul ştiinţific utilizează şi el analogia, dar puţintel altfel. Acel salt de la un minimum la un maximum analogic îi este, cel puţin atîta timp cît spiritul ştiinţific se respectă, cu totul străin. Spiritul ştiinţific, pornind de la lucirea alburie a Căii lactee, şi găsind o asemănare cu lumina solară afirmă: Calea lactee e rest de substanţă solară pe sfera cristalină a cerului! In operaţiile sale, constructive, spiritul ştiinţific îşi impune faţă de analogie o vădită măsură şi o vădită rezervă. Spiritul mitologic e robul orgiastic al analogiei, spiritul ştiinţific e suveranul plin de tact al analogiei. Spiritul mitologic, pornind de la oarecare analogie, nu mai e în stare să facă alt pas constructiv decît în sensul unui plus analogic învoit, în sensul unui postulat excesiv. Vechiul egiptean vedea soarele mişcîndu-se pe cer. împrejurarea simplă, şi fără de consecinţe, că soarele e rotund ca si globul de gunoi al scarabeului, ii făcea să-şi închipuie că şi soarele e împins pe drumul său ceresc de un mare sfînt scarabeu. Acesta e drumul firesc şi general al spiritului mitic, de la un minimum analogic — la un maximum analogic, imaginar. Cu totul altele sunt procedeele ştiinţifice. Spiritul ştiinţific se arată atît de suveran în utilizarea analogiei, încît el sparge prin două moduri extreme logica analogiei. Aceste moduri, extreme, de evadare din cercul de vrajă al analogiei sunt cu totul străine spiritului mitic. Cele două moduri sunt: 1. Spiritul ştiinţific poate să substituie bunăoară unei nonanalogii o analogie. Mersul Junei în jurul pămîntului n-are aparent nimic comun cu o „cădere" a lunei spre pămînt. Totuşi spiritul ştiinţific construieşte dintr-o nonanalogie, o analogie. După Newton luna „cade" la pămtnt, ca si mărul rupt din pom. Sau: „starea pe loc" e o stare tocmai diametral opusă „mişcării", totuşi ştiinţa face din ele o „analogie": „starea pe loc" e privită ca mişcare = zero. 2. Spiritul ştiinţific e în stare să facă dintr-o analogie o nonanalogie. Ştiinţa naturală ne spune că balena nu e peşte, ci mamifer. Sau un exemplu din fizica modernă: între raza de lumină şi o linie dreaptă este atîta analogie aparentă, cît priveşte geometrismul, încît suntem obişnuiţi să privim raza de lumină ca reprezentantă fizică a dreptei. Spiritul ştiinţific izbuteşte să introducă aici dizanalogia în forma afirmaţiei, că raza de lumină e în realitate „curbă". Cele două moduri de evadare din logica analogiei sunt cu totul străine spiritului mitic. Ori tocmai prin aceste moduri, ţinînd de felul însuşi în care spiritul ştiinţific înţelege să se distanţeze de sugestiile imediate ale analogiei, se demonstrează o suveranitate efectivă asupra analogiei. Spiritul mitic e vasalul de aventuri al analogiei. Cu constatările de faţă reliefăm o stare de fapt, din care ne ferim însă înadins să toarcem consecinţe cu privire la valabilitatea ultimă a mitului si a ipotezei. In cele de mai înainte nu s-a rostit nici o judecată asupra îndreptăţirii mitului sau a ficţiunii ştiinţifice, nici asupra priorităţii normative a unui spirit asupra celuilalt. In privinţa aceasta înclinăm spre părerea, pe care nu ţinem să o dezvoltăm deocamdată, că există domenii, unde spiritul mitic, în slujba analogiei, e mai îndreptăţit decît cel ştiinţific, care s-a retranşat într-o anume distanţă interioară faţă de analogie. Intr-un domeniu, unde corespondenţele de configuraţie între aspectele multiple ale unei realităţi sunt o dominantă, se poate lesne întîmpla să se obţină rezultate de cunoaştere muJt mai rodnice prin spiritul mitic, decît cu cel ştiinţific. Cine a frecventat puţin ştiinţele, în care se fac îndeosebi cercetări morfologice, va înţelege degrabă acest elogiu. Analizele grafologice de pildă par unui neiniţiat de-a dreptul mitologice (şi de fapt ele au un substrat în aplicarea orgiastică si din plin a analogiei), totuşi analizele grafologiei şi teoria lor ni se par atît de controlabile, încît cel ce intră într-o discuţie asupra lor nu riscă de loc să fie gratificat cu epitetul de obscurantist. Ultimele decenii au recucerit astfel analogiei, ca metodă, drepturi, ce păreau definitiv îngropate.

Să trecem la alte deosebiri între spiritul mitic şi spiritul ştiinţific. Spuneam că atît unul cît şi celălalt tind să reveleze misterul prin viziuni plăsmuite. Vom observa însă că, într-o viziune mitică, raportul, dintre ceea ce este „cunoscut" şi „revelaţie", e altul decît cel ce ni se oferă într-o viziune ştiinţifică. În general spiritul mitic operează cu cunoscutul lumii concrete, cu datele sensibile, fără a le diminua în vreo privinţă, ca atare. Aparenţele concrete nu sunt supuse unor degradări, ci sunt integrate într-o viziune mai complexă. Iată de ex. „focul", ca fenomen natural. Pentru spiritul mitic focul este ceea ce ni

se pare că este, si în plus încă ceva; focul este o ființă, un demon, sau o zeitate, cu obiceiuri închipuite în analogie cu ale omului. Focul are o biografie şi pasiuni, şi înainte de orice el „mănîncă", el mănîncă tot ce întîlneşte, şi e în foarte personală duşmănie cu apa. Flacăra este un organ al ființei, o manifestare; dar flacăra este cu adevărat aşa cum ne apare. Ori soarta aparențelor concrete devine cu totul alta, de îndată ce ele ajung în atingere cu spiritul ştiințific. Cîtă vreme mitul asimilează aparențele concrete întocmai, viziunile ştiințifice tind să se substituiască aparențelor. Spiritul ştiințific amenință aparențele concrete cu desființarea. Aparențele concrete sunt pentru spiritul ştiințific totdeauna numai un punct de plecare în vederea unor construcții, care pe la spate anulează aparențele. Iată focul; vom aminti o veche teorie din veacul al XVIII-lea cu privire la ardere. Teoria a fost de mult trecută la hala de vechituri mult încăpătoare a ficțiunilor, deoarece i s-a întîmplat micul neajuns de a nu fi rezistat verificării. Totuşi ficțiunii nu i se va nega caracterul ştiințific. Precizăm, e vorba despre faimoasa teorie a flogistonului. După opinia înflorită în formă de teorie, a chimicie-nilor veacului al XVIII-lea (Stahl) „focul", „arderea", consistă in eliminarea dintr-o combinație chimică a unui element specific al focului, căruia i s-a dat numele de flogiston. O combinație chimică îşi poate recăpăta caracterul anterior arderii, compen-sîndu-şi deficitul, prin aceea că i se adaogă substanțe, care conțin flogiston. Flogistonul era deci închipuit ca un element supus tuturor regulilor aritmetice ale cîntarului. Cînd un mai minuțios examen al proceselor chimice a arătat că arderea nu poate fi eliminare a unei substanțe, deoarece prin ardere substanțele devin mai grele (Lavoisier), aderenții teoriei flogistonului au replicat că flogistonul trebuie să fie o substanță cu greutate negativă, care prin prezența sa în corpuri ar face pe acestea mai uşoare. Prin ardere, adică prin eliminarea flogistonului, corpurile ar deveni în consecință mai grele. Oricît de inconsistentă s-a dovedit această teorie, pentru salvarea căreia s-a recurs chiar la o ficțiune absurdă cum este aceea a greutății negative, trebuie să recunoaştem că ea şi-a apărat obrazul cu multă iscusință.

În orice caz teoria flogistonului, cu toate că a fost îmbrîncită în neant, se caracterizează printr-un pronunțat profil ştiințific. Aparențelor obişnuite că focul consumă substanțele aplicat lor dinafară, spiritul ştiințific le substituie o altă imagine, potrivit căreia corpurile conțin chiar în starea lor normală o anume cantitate de foc (flogiston); arderea n-ar fi decît procesul de eliminare din corpuri a flogistonului. Spiritul ştiințific tinde cu alte cuvinte să substituie aparențelor o viziune, în constituția căreia intră cu totul alte elemente decît cele aparente. Aparențele sunt desființate sau degradate în însăşi existența lor. Sunetului i se substituie viziunea vibrațiunilor; luminii i se substituie viziunea unor corpuscule infinitezimale, sau imaginea abstractă a perturbațiunilor ondulatorii într-un cîmp magnetic. Spiritul mitic întregeşte aparențele în sensul că acestea ar fi manifestări aidoma ale unor puteri invizibile. Spiritul ştiințific desființează aparențele substituindu-le alte structuri.

O altă deosebire între viziunea mitică şi viziunea ştiințifică iese la iveală de îndată ce ne întrebăm: care este originea elementelor, din care se constituiesc viziunile? Spiritul mitic îşi plăsmuieşte viziunea revelatoare din elemente, care țin de experiența vitalizată a omului. Această experiență circumscrie ființe, care trăiesc, lucruri cu mască vie, care reacționează organic, şi cărora li se acordă un interes vital. Această experiență îmbrățişează o lume de întîmplări, la care omul participă pasionat, activ, chiar şi atunci cînd e simplu privitor. Orice mişcare, ce are loc în această lume a omului, e simțită ca un efort făcut de un subiect prezent sau secret. Această experiență e împletită din elemente lirice, epice şi dramatice. Lumea ei e străbătută de spaimă, de chiot, de suferințe, de zbucium, de bucurii. Omul e viu şi se simte trăind într-o lume vie. Vitalizarea experienței nu se face voit şi nici metodic. Ea e involuntară. Cînd trăieşti o mare suferință sau o mare bucurie, acestea se revarsă asupra lumii, chiar fără să vrei şi chiar împotriva voinței. Orice gest al realității, orice aspect al ei, clătinarea unei frunze, căderea unei raze, participă la suferința şi la bucuria omului. Această lume e în anume sens o prelungire a trupului nostru. Cînd copacul îşi mişcă o creangă, omul simte această mişcare ca un efort al brațului său. Cînd suflă un vînt, omul simte această suflare ca o suflare a sa infinit crescută. Lumina e simțită ca o trezire şi ca o înviere, colorile ca bucurie şi sănătate. Ori, elementele, din care se clădeşte o viziune mitică sunt totdeauna elemente ale acestei experiențe vitalizate. Din contră, spiritul ştiințific se rupe, se smulge din această experiență. Spiritul ştiințific izolează voit lumea de om, si-şi construieşte viziunile din elemente devitalizate, adică din forme care nu sunt vii, din mişcări care nu sunt eforturi, din tendințe care nu sunt doruri, din acțiuni care mu înseamnă nici bucurie nici suferințe, din substanțe care se amestecă si se desfac fără ură şi fără elan1.

Spiritul mitic, vasal orgiastic al analogiei, tinde să integreze lumea concretă în viziuni clădite din elemente de experienţă vitalizată. Spiritul ştiinţific, suveran asupra analogiei, tinde să substituiască lumii concrete viziuni clădite din elemente de experienţă devitalizata. Pot fi puse în asemenea condiţiuni, construcţiile, fie şi numai fictive, ale ştiinţei, alături de mituri? Hotărît nu. Ficţiunile ştiinţifice şi miturile au la baza lor procedee diverse, elemente diverse. Nu au ele oare şi menire diversă? Vom vedea aceasta de îndată ce ne îndreptăm atenţiunea asupra celuilalt mare grup de mituri.

În adevăr deosebirea dintre mit şi ficţiune ştiinţifică (sau filosofică) se cască şi mai mare, atunci clnd e vorba despre cel de al doilea impozant grup de mituri, despre miturile trans-semnificative. Miturile acestea, îmbibate de mister, sunt clădite după aceleaşi procedee si din acelaşi fel de material, ca si miturile cu semnificaţie precisă. Deosebirea e, că cele trans-semnifi-cative sunt învoalte, impunător dezvoltate, si că ceea ce ele ne revelează, nu poate fi convertit în termenii precişi ai unei semnificaţii. Refuzul de a se destăinui printr-un sistem de noţiuni inteligibile, clarobscurul, ţine de însăşi natura acestor mituri. Timpurile cu pasiuni exegetice, cum a fost epoca elenistă-aîexandrină, sau cum e epoca noastră, s-au apropiat cu vajnic interes de aceste mituri, căutînd să le traducă secretul în semnificaţii şi formule. Miturile trans-semnificative au fost simţite totdeauna ca un fel de revelări, care ele însile ascund o ultimă taină. Am ajuns astăzi aşa departe că nu mai denunţăm miturile, ci încercările exegetice. Exegezele pornesc toate fără deosebire de la o neînţelegere. Exegeţii raţionalizanţi nu-şi dau seama că

1. Brnst Cassirer, în Philosophie der syinbollschen Formen, încearcă să caracterizeze gîndirea mitică prin alterările de structură, pe care le introduce în spiritul uman ideea puterii sau a substanţei magice. Ideea despre puterea sau substanţa magică se găseşte desigur în cele mai multe mitologii, dar prezenţa acestei idei nu este, după părerea noastră, absolut necesară, şi ea nu condiţionează „miticul". Miticul şimagicul nu se confundă. Miticul e posibil şi fără elementul magic.

miezul de taină face parte constitutivă din aceste mituri, şi că a încerca să dezveleşti taina, înseamnă în fond a distruge mitul ca atare, sau a introduce viermele morţii sub coaje. Prin exegeză, prin dezvelirea şi pronunţarea unei pretinse semnificaţii, „mitul" e prefăcut în „alegorie". A încărca de semnificaţii un asemenea mit, nu înseamnă a-i realiza latenţele, nici a-l salva din vîrtej la mal, din întunerec la lumină, ci a-l ucide. Gnosticul Simon Magul, personaj problematic de la începutul erei creştine, că-zînd peste mitul paradisului (Adam si Eva), a crezut că fericeşte omenirea, dînd mitului transparenţele unei semnificaţii logice. După părerea sa mitul paradisului simbolizează preexistenta intrauterină a fiecărui om în sînul matern. Mitul e prefăcut în „alegorie" a unui complex de fapte banal. Este cam acelaşi lucru, pe care-l întreprinde astăzi în marginea miturilor şcoala de nuanţă psihanalitică a lui Jung. După Jung, şi adepţii săi, miturile sunt expresii simbolice, reductibile la amintiri embrio-logice şi infantile, la experienţe subconştiente. Astfel mitul paradisului, de pildă, îşi găseşte exact aceeaşi interpretare la Jung, cel din zilele noastre, ca şi la Simon Magul, contemporanul lui Isus. Mituri, precum al paradisului, al învierii, al judecăţii din urmă, al lui Heracle în luptă cu diferiţii monştri, miturile întruchipărilor lui Vişnu, ca peste, ca broască ţestoasă, ca leu, ca Rama şi Krişna, şi acele despre toate aventurile şi peripeţiile sale în lupta cu demonii cosmici, sau mitul cosmic al dramei dintre lumină şi întunerec din mitologia irană, şi atîtea altele, au fost supuse de nenumărate ori exegezei şi prefăcute în alegorii. S-a pornit în aceste încercări de la ideea că miturile ascund în adevăr o semnificaţie, şi că aceasta poate fi prin urmare dezvelită. Ascunsul invită, cheamă, solicită actul dezvelirii. Ori tocmai în acest punct avem impresia că mintea interpreţilor a fost de fiecare dată eclipsată de o iluzie. O dovadă despre această situaţie, nu peremptorie ce-i drept, ar constitui-o însăşi repetarea permanent fără succes a trudei exegetice. Romanticii vedeau în mituri, cărora le arătau de altfel o entuziastă simpatie, revelarea primitivă si pe planul imaginaţiei a unor „idei", care şi-ar găsi însă expresia adecvată de-abia în faza filosofică a omenirii. A vedea în „mit" o simplă haină primitivă a „ideii", constituie o gravă neînţelegere a mitului ca „mit", în privinţa aceasta ar fi de spus că nici un filosof n-a fost în stare să arate pînă acum destul de convingător, care este acea idee, miez secret al unui mit oarecare (încă o dată: ne referim la marile mituri trans-semnificative ale omenirii). A despoia mitul de latura aceea, graţie •căreia el rămîne de fapt la periferia unei semnificaţii, înseamnă a nu-l trăi ca mit, ci cel mult ca alegorie; ori alegoriile ne-au făcut totdeauna impresia unor fiinţe, care umblă cu intestinele în afară. Să rostim cuvîntul, care corespunde situaţiei. Ceea ce revelează în adevăr miturile, la care ne referim, nu este o semnificaţie, ci oarecum

cadrul unor semnificații, caliciul lor, sau mai line zis o trans-semnificație. Revelînd o trans-semnificație, mitul apare mentalității obişnuite numai cu semnificații ca un vid iritant. Zona semnificațiilor nu are nimic corespunzător în acest fel de mituri. Mitul trans-semnificativ, ca produs al spiritului uman, nu poate fi măsurat şi comparat cu o idee, decît în sens negativ. Ideea redă desigur un conținut, care poate fi plasat în „golul imanent" al unui mit. Dar ea nu poate să redea trans-semnificația revelată metaforic de un mit. Se poate afirma deci că miturile trans-semnificative prin golurile lor imanente, pot fi alegoric interpretate în toarte multe feluri, dar că în realitate miturile nu se referă prin latura lor pozitivă şi revelatoare la nici una din semnificațiile logice, ce li se pot atribui.

Miturile, de mare anvergură, asupra cărora spiritul uman s-a fixat sute şi mii de ani, ar fi chemate în cele din urmă să reveleze cadre, sau trans-semnificații, dar cîtuşi de puțin ceva ce seamănă a „semnificație" de conturuwith materiale. De altfel împrejurarea că aceste mituri s-au salvat din toate şi peste toate catastrofele omenirii, mult mai credincioase loruşi decît orice amintire istorică, alcătuieşte o suficientă dovadă, cît de mult spiritul uman se simte solidar cu ele. Solidaritatea ar fi inexplicabilă, dacă spiritul uman n-ar avea permanent sentimentul vag «ă miturile îl apropie sau îl asază în pragul unor trans-semnificații domiciliate într-un orizont metafizic. Din momentul în care ideea şi noțiunea materială au început să joace un rol tot mai proeminent în spiritul uman, omul şi-a părăsit sau şi-a pierdut tot mai mult atitudinea potrivită față de miturile trans-semnificative. Nu mai puțin însă omul s-a simțit fără încetare stingherit, turburat de conținutul miturilor, pe care spre liniştire a căutat să le transpună pe portativul logic. Orice trudă a eşuat, căci revelația acestor mituri se referă la aspecte presimțită, dar inconvertibile pe cale logică. Heruvimii mitologiei creştine sunt, precum se ştie, înzestrați cu mai multe aripi. Două dintre aceste aripi sunt folosite de heruvimi, nu pentru a zbura, ci pentru a acoperi cu ele lumea inferioară, ca să nu o vadă. Aceste aripi sunt folosite ca un fel de scut şi ca apărare a ochilor. Miturile trans-semnifieative manifestă, ca şi aceşti heruvimi, o sfială față de lumea inferioară lor, a „semnificațiilor". Pentru cuprinderea semnificațiilor avem disponibile, ca organ special „ideile". Pentru cuprinderea trans-semnificațiilor avem modul „miturilor". Mitul nu poate fi deci tălmăcit în graiul ideilor. Ceea ce ni se revelează prin mituri, nu este revelabil decît pe această cale. Acest ceva e inaccesibil ideei. întocmai cum ceea ce este „poezie" într-o poezie, nu poate fi tradus în proză. A prozaiza mitul înseamnă a-l degrada la alegorie, şi este o ocupație seacă şi fără duh a pedanților, care focului astral îi preferă zgura. De altfel un spirit cu adevărat mitic, cu sensul şi nervul înnăscut al acestui mod, nici nu simte nevoia de a traduce miturile în alegorii încărcate de semnificații logice. Procedeul le repugnă chiar. Mitul trans-semnificativ si ideea au un obiectiv diferit; în realitate ele nu se întîlnesc de loc prin revelările lor. Astfel ideile nu vor fi de fapt niciodată în stare să înlocuiască miturile, sau să le facă de prisos. Fapt e că oricît omul modern a găsit că trebuie se se dezbare de mituri ca de un balast inutil, el continuă, fără să-şi dea seama, să trăiască pasionat într-o permanentă atmosferă mitică. Ca o mărturie despre această atmosferă mitică, stau chiar cuvintele noastre, întocmai cum diferitele obiecte poartă, fiecare în diversă măsură, o sarcină electrică, tot aşa cuvintele noastre, chiar izolate, poartă în diversă măsură o sarcină mitică. Cuvinte precum „înaltul", „josul", „cerul", „pămîn-tul", etc., sunt încărcate cu o cu totul altă sarcină mitică, decît cuvinte ca „verticalul", „linia", „inferiorul", etc. Cuvîntul „toiag" poartă altă sarcină mitică decît cuvîntul „baston", care e deşertat de orice asemenea sarcină. (Iată un lucru pe care nu l-au prea înțeles poeții noştri, contemporani, în goană, pe cît de metodică, pe atît de mărginită, după cuvinte fără sarcină mitică.) Am pomenit despre o şcoală psihologică modernă, care s-a oprit la formula că miturile ar fi expresii simbolice ale realităților noastre inconştiente, adică visurile colective ale popoarelor, întocmai cum, după şcoala psihanalitică, în visuri şi-ar găsi un ventil simbolic anume porniri refulate şi legate de străfundurile vieții noastre inconştiente, tot aşa în mituri şi-ar găsi un ecou simbolic străfundurile vieții inconştiente colective. Astfel zeii cosmici, stăpînii lumii luminii, ar exprima simbolic conştiința umană, cîtă vreme contra-zeii întunericului, demonii haosului, ar exprima, tot simbolic inconştientul uman, cu toate pornirile sale monstruoase. In luptele mitologice, de proporții cosmice, dintre zei şi demoni, s-ar oglindi şi s-ar concretiza imaginar, lupta dintre conştiință şi pornirile inconştiente ale omului, încuviințăm că interpretarea e ingenioasă. Dar interpretarea preface din nou o trans-semnificație într-o semnificație materială; mitul e din nou prefăcut în alegorie. Ne îngăduim deei observația, că mai înainte ca miturile să exprime simbolic structurile psihice ale omului, situația reală ni se pare tocmai pe de-a-ndoa-selea. în realitate psihanaliza nu s-a mărginit la sondaj psihic, ci a imaginat

structurile psihice ale omului în analogie cu imaginile mitologicei Psihanaliza, în pofida faptului că se crede aşa departe de orice gînduri „preconcepute", închipuie de fapt conştiinţa ca lume a zeilor, iar inconştientul ca haos, ca iad, ca lume a demonilor. Iată o dovadă, cît de mult omul modern, chiar în exemplare atît de intelectualizate şi cu atîta maniacă grije de a se deparazita de aşa-zise prejudecăţi, ca Freud şi Jung, trăiesc sub sugestii mitice. Din parte-ne ne-am ridicat în Orizont şi stil împotriva concepţiei despre inconştient ca haos si dezordine, în favoarea unui inconştient cosmotic şi în favoarea chiar a unui 71005 inconştient. Dar să revenim în chip critic la ipoteza că miturile ar fi un fel de visuri colective. Chiar dacă am admite analogii materiale între visuri şi mituri (în acest sens a interpretat bunăoară Heinrich Zimmer într-o lucrare recentă mitologia indică), nu trebuie să scăpăm din vedere nici dizanalogiile. Dar dizanalogiile sunt aşa de impresionante şi prezintă un profil atît de viguros, încît, o dată surprinse pe zare, vom fi împiedecaţi o dată pentru totdeauna de a mai defini miturile ca „visuri". Am caracterizat miturile ca încercări ale spiritului uman de a revela metaforic, analogic, şi în material de experienţă vitali-zată, anume trans-semnificaţii. Miturile sunt plăsmuiri de intenţie revelatorie, şi întîiele mari manifestări ale unei culturi. In această calitate a lor ele vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor. Miturile se desprind din matricea stilistică a unui neam sau grup de neamuri, întocmai ca şi celelalte produse ale culturii. Cu aceasta se rosteşte însă şi diagnoza diferenţială faţă de visuri. Să se remarce că visul nu apare niciodată stilistic modelat. Visul, cel de pe planul psihologic, e a-stilistic, ca orice fenomen natural. Psihanaliza, în unul din momentele ei fericite şi de inspirată seriozitate, a definit „visul". ca un ventil pentru redobîndirea unui echilibru psihologic.

Iată caracterizarea unui rost conceput sobru şi verosimil, care ni se pare însă de tot eronată, ori cel puţin piezişe, cînd vrea să însumeze şi miturile. Dacă visul e a-stilistic şi face parte din tehnica echilibristicei psihice, ţinînd astfel pur şi simplu de ordinea naturală a omului şi oarecum de aparatura securităţii sale interioare, cu totul altul e cazul miturilor. Mitul apare în coordonate stilistice, e determinat de categoriile abisale, şi ţine de destinul creator sau demiurgic al omului. Tot atîtea aspecte şi planuri de desfăşurare, cu care visul n-are nici un contact. Cîteva exemple vor demonstra caracterul stilistic al miturilor.

în Orizont şi stil am stabilit cîteva determinante stilistice ale artei şi filosofiei indice. Supunînd unui examen mitologia indică, vom descoperi degrabă o nespus de surprinzătoare analogie. Mitologia indică se mişcă aşa de mult pe aceleaşi linii, parcă ar vrea înadins să producă o dovadă eclatantă, că ar exista, sub aspect stilistic, un fel de armonie prestabilită între ea şi celelalte produse ale spiritului indic. Cititorii studiului nostru şi-aduc aminte că acest spirit indic se complace într-un orizont infinit, într-un fel, după cum spuneam, mult mai accentuat chiar decît spiritul apusean, în aventurile mitologice, ramificate fantastic, pline de ciorchinii vremelniciei ca o floră ecvatorială, în luptele vast desfăşurate ca luniile, dintre zei şi demoni, în puterea nesecată de a se transforma arbitrar a acestor fiinţe, în salturile lor meteorice săvîrşite în spaţii, în voinţa lor tutelar întinsă peste timpuri cosmice, în proporţiile sărite din ţîţîni ale acestor fiinţe, descoperim chiar de la întîiul contact, o umflare, o gigantomanie, cu care mitologiile europene nu au ţinut de^loc să ne obişnuiască. Visnu este atoatecreatorul şi atoate-purtătorul, substratul existenţei. Toată lumea, toţi zeii, toate timpurile şi făpturile sunt produse trecătoare şi jocul (maya) lui Vişnu. Acest Vişnu s-a întrupat odată ca pitic. Sub vraja unui act^ritual piticul creşte, pe urmă, devenind uriaşul cosmic. „Şi, atunci piticul deveni un nepitic, şi-si relevă într-o clipă figura sa care era alcătuită din toţi zeii. Luna şi soarele erau cei doi ochi ai săi, cerul era capul, pămîntul picioarele. Degetele de la picioare erau monştri mîncători de oameni. Degetele de la mîini erau cobolzi de peşteră, zeii universului erau la genunchii săi, alţii la pulpe, cobolzi i se născură sub unghii şi femei cereşti în liniile pielei. Toate zodiile erau în privirea sa, părul său — razele soarelui, stelele erau porii, iar firele de păr din pori erau marii vizionari... Gura sa era foc, flacăra vetrelor tuturor oamenilor, testiculele sale erau domnul tuturor creaturilor... în spatele său se ascundeau zeii comorilor, la încheieturi zeii furtunii, toate strofele sfinte ji luminile cerului erau dinţii săi strălucitori si fără de pată. în pieptul său era Siva, marele zeu, în liniştea sa de neclintit mările lumii, în burta sa năşteau spiritele fericite, pline de mare putere", etc... (Heinrich Zimmer: Maya, der indische Mythos, Stuttgart, 1936, p. 206). Această mostră de imaginaţie exuberantă, de orizont nesfîrşit, de particulară monotonie în îngrămădirea excesivă a detaliilor, caracterizează spiritul indic, în faţa noastră se închează parcă dintr-o

dată un uriaş templu indic, cu acele cascade de forme, interior înghesuite, sau un fantastic relief plastic, iperbaroc încărcat de amănunte, în care eşti pe urmă silit să descoperi tot alte şi alte amănunte. Cu ce cifre astronomice se operează în mitologia indică ni se arată în legătură cu acelaşi Vişnu, la împărțirea timpurilor cosmice şi la împroprietărirea zeilor cu aceste timpuri. Cît de minuscule ni se par dintr-o dată viziunile despre timp, cu cari suntem obişnuiți noi europenii! Perspectiva orizon-tică infinită nu se deschide numai în mare, ci şi în mic. Astfel de exemplu zeul Indra, gonit de demoni, se ascunde o dată în-tr-un atom si găseşte acolo o lume întreagă, cu stăpînirea căreia el se declară pentru cîtva timp mulțumit. Nu putem repeta, aici, expunerile noastre cu privire la celelalte determinante ale culturii indice. Amintim categoria stilistică de atmosferă, a nega-țiunii, şi categoria orientării catabasice. Aceste determinante speciale ies cu deosebire în evidență în filosof ia întrupată în cele vreo 350 de sisteme ale Indiei. De interes în ordinea preocupărilor noastre este că determinantele stilistice le întrezărim mijind în felurite chipuri chiar în mitologia indică, încă în faza mitologică indul se îndrumă spre o atitudine negativă față de orizont şi față de lucrurile, ce se petrec în zariştea sa. Cu cit se cristalizează cultura indică, cu atît mai vădit se schițează atitudinea de retragere din orizont. Tot ce are loc, prinzînd înfățişare mai mult sau mai puțin fluidă în orizontul iperdimensional al timpului şi al spațiului, e socotit drept „maya", drept produs pe jumătate existent, pe jumătate năzărit, plasmatic emanat din atoateiz-voditorul si atoatepurtătorul Vişnu. Fenomenele şi făpturile posedă o existență umbilical legată de un substrat, care le poate absorbi precum le-a emis, sau o ființă efemeră de vis. „Individualul" nu există pentru ind, decît poate într-un înțeles degradat. Zeii, nu mai puțin decît oamenii, sunt şi ei făpturi pe un plan de existență visată. Existență adevărată, deplină, este numai aceea a substratului visruitic. Oricit de demăsurat si cu oricîtă pasiune se lansează în aventuri şi în lupte, în fapte şi în minuni, zeii şi demonii, peste toate sacrele elanuri şi gravele duşmănii ale lor pluteşte parcă, în întreaga mitologie indică, surîsul degajat al unei superioare distanțări, surîsul lui Vişnu însuşi, care in toată această seriozitate a dramei cosmice nu vede decît un joc al său. Ascetul, care avansează cel mai departe pe linia acestei distanțări vişnuitice, pe linia retragerii surîzînde din orizont, se bucură în mitologia indică de o supremă considerație. Se întîmplă uneori ca zeii înşişi să devină oarecum geloşi, cînd se iveşte cîte un ascet de incandescentă putere. Reprezentanții divini ai luminii nu se sfiesc, în meschinăria lor, să trimită femei de cereşti farmece, să ispitească pe asceți, cînd aceştia le ațîță prea mult invidia. Asceza, înflorind ca atitudine pe o structură fundamentală a spiritului indic, este socotită drept cel mai important izvor de putere. Chiar demonii, cînd vor să-şi mărească puterea, cunosc cea mai bună rețetă: ei se supun ascezei pînă la incandescență. Şi un alt aspect al mitologiei indice poate fi explicat prin retragerea din orizont: incertitudinea valorilor legate de ceea ce are loc în acest orizont. Intr-o lume de întruchipări, cărora indul e aşa de dispus să le întoarcă spatele, toate valorile devin nesigure. Mitologia indică e plină de zei, care de obicei urmăresc binele, dar care adesea se luptă şi ei între ei, care omoară uneori fără rațiune suficientă, mai mult spre a-şi demonstra puterea, sau care se pretează la fapte, din punctul nostru de vedere cel puțin condamnabile. Aşa e cazul zeului, care trimite la un ascet ispita unei femei frumoase, din simplă gelozie. Procedeul e de-a dreptul infam. Apariții cu totul paradoxale ni se par şi demonii, cari fac asceză. Ce ciudată inversare de roluri şi de contaminare ibridă între valori opuse! E adevărat că demonii se hotărăsc la asceză cu scopul precis si oarecum lucrativ, de a-şi mări puterile. Dar faptul în sine că demonii sunt socotiți capabili de a se supune ascezei, dovedeşte îndeajuns fluiditatea valorilor in lumea indică. Fapta bună şi fapta rea sunt deopotrivă un simplu joc visnuitic.

Cunoaştem din istoria artei indice nesiguranța exuberantă a formelor. Se manifestă în universala ibriditate şi bastardizare, în metamorfozele şi amestecurile himerice, puterea de emanații şi talentul infinit de a se întrupa a lui Vişnu. O putere „maya", de aceeaşi natură, doar mult mai mărginită, si derivată, posedă şi alte ființe divine sau demonice. Zeii, demonii si celelalte ființe ale mitologiei indice nu prezintă prin aspectele lor nimic individual, ca o comoară inalienabilă de trăsături accidentale, nici contururi absolute prin întîmplătorul lor. Toate ființele mitologice ale Indiei sunt elementare, făpturi stihiale de o mare capacitate transformistă. Stihialul multiform e trăsătura lor de căpetenie. Reprezentantul suprem al acestui stihial multiform este însuşi Vişnu, căruia de altfel nici nu i se atribuie alte preocupări în afară de jocul transformist de unul singur: el e actorul, el e privitorul. Figurile mitologice reprezintă în India totdeauna un ce elementar: puterea, răutatea destructivă, rezistența indestructibilă, salvarea, iubirea, etc. Formele nu există de dragul îormei ca atare, ci ca purtătoare ale unei

ființe elementare. Vişnu, din care se produc toate formele, ce apar în spațiu şi în timp, îşi are de fapt lăcaşul, intangibil şi de neînchipuit, dincolo de spațiu şi timp. Astfel făpturile, toate cîte apar, nu pot niciodată să fie identificate, grație formelor, faptelor, locului lor: toate făpturile posedă un suprem alibi: Vişnu.

Să ne apropiem cu intenții comparative de mitologia germană. Suntem izbiți din capul locului, că nu găsim în mitologia germană nici o urmă despre un substrat divin, din care să izbucnească şi în care să recadă, absorbiți caniste protuberante inconsistente, divinitățile şi demonii, lumea, spațiile şi timpurile. Nu există în mitologia germană nici o urmă a ideii că zeitățile si lumea ar avea un rost degradat, aproape iluzoriu. Mitologia germană alcătuieşte lumea din zei şi demoni, din ființe si făpturi vizibile, cari sunt aşa cum se arată. Mitologia germană este, în acest sens, străbătută de o puternică notă realistă. Stăpîn este desigur o soartă peste toate existențele, dar fiecare existență culminează şi se rotunjeşte în individualitatea sa, aci şi acum. Luptele dintre zei şi demoni sunt lupte pentru putere într-o lume, ce merită să fie stăpînită. (Valhala este un paradis al războinicilor.) Totul are o orientare spre lume, iar nu din lume afară. Zeii şi demonii fuzionează cu spațiul, cu locul; lăcaşul lor face parte din ei. Se găsesc neapărat şi în mitologia indică şi în cea greacă zei şi demoni locali, dar în nici una din aceste mitologii localizarea nu e închipuită cu un atît de stăruitor accent ca în mitologia germană. Germanii nu-si puteau închipui zeii si demonii altfel decît legați de locuri, de anume munți, de anume ape, de anume păduri. Ştim din descrierile lui Tacitus cu ce sfîntă sfială şi cu ce reculegere intrau germanii în păduri. Ei intrau în codru ca într-o divinitate. Germania întreagă era plină de sfinte rarişti. Gînd secerau, germanii credeau că demonul holdei se retrage în spicele neatinse. Ultimul mănunchi de spice era astfel sfielnic păstrat, ca să nu fie omorîtă zeitatea, verde sau aurie, ce s-a refugiat în ele. Atît de concret şi atît de local imaginau germanii zeii şi demonii1. Zeii şi demonii trăiesc osmotic în spațiu şi în timp, aici şi acum. Zeii sunt aşa de legați de timp, încît în nici o altă mare mitologie nu apare aşa de impresionantă şi cu atîta patetic accent, caducitatea lor (amurgul zeilor). Localizarea radicală în spațiu şi în timp a zeilor şi demonilor e de fapt o formă a tendinței individualizante, căreia i s-au închinat şi i se închină semințiile germane de atunci şi pînă astăzi. Să examinăm şi un alt aspect al mitologiei germane. Transformismul mitologic e desigur un bun aproape general al omenirii. E interesant însă cum motivul se diversifică după regiuni etnice, în mitologia indică transformarea unei ființe se datoreşte puterii maya; ființa se transformă de obicei in totalitatea sa (sau cu o fracțiune a sa, cum e cazul suprem al lui Vişnu). în mitologia germană zeul Odin (dar la fel şi oamenii) are un dublet material, care, în timp ce zeul însuşi doarme, zăcînd ca mort, se schimbă luînd felurite forme. Trupul există, ceea ce se „schimbă" e numai un dublet al trupului. Trupul zeului nu este o formă iluzorie, ci o realitate individuală în cea mai deplină accepție a cuvîntului. Constatăm în genere în mitologia germană un pronunțat realism, un realism crescut fantastic; la fel o afirmare anabasică a lumii, un orizont vast, un infinit palpabil, deşi nu atît de exuberant ca la inzi. Pentru realismul fantastic al mitologiei germane cităm, ca mărturie, înfățişarea cu metehne fizice, producătoare de spaimă, chiar a zeilor principali. Votan are un singur ochi ca monştrii canibali de polifemică pomenire, iar ca moşulica erotic el are ceva aproape grotesc. Donar mănîncă şi bea enorm şi dizgrațios cîte doi boi, cîte opt somni şi trei buți de met dintr-o dată. Zeul Ziu-Tyr are un singur

1. Se cunoaşte filosofia germană actuala teoria morfologică despre cultură, ai cărei părinți sunt Frobenius şi Spengler. Ambii gîndițori concep cultura ca manifestare a unui duh specific ai culturii. „Sufletul culturii" fuzionează, după concepția lor, cu un peisaj. Privită mai de aproape, această concepție despre sufletul unei culturi aminteşte de fapt foarte de aproape trăsătura, despre care tocmai vorbirăm, a mitologiei germane. Sufletul culturii e, după părerea lui Frobenius şi a lui Spengler, nu numai la figurat ci de fapt, un duh, un demon, o zeitate, care creşte şi trăieşte într-un peisaj şinumai în acest peisaj al sau. E vorba aci despre aceeaşi localizare osmotică şi împreunare pînă la fuzionare, a unui demon cu locul, pe care le remarcăm şi în vechea mitologie germană. Teoria morfologică despre cultură este deci o teorie specific germană. Această caracterizare a teoriei înseamnă şi o denunțare a relativității ei.

braț... E în aceste imagini ale unor făpturi deficiente, sau monstruos disproporționate, acelaşi realism sporit, apăsat, care o mie sau două mii de ani mai tîrziu ni se va revela în Eva cu abdomenul diform a lui Jan van Eyk, sau în viziunile lui Pieter Brue-ghel. Că mitologia germană nu s-a sfiit să închipuie aşa de schimonosiți chiar zeii principali e o dovadă că aşa vedeau germanii toată lumea. In ierarhia cosmică

zeitățile își au rangul pe care îl au, grație puterii lor, niciodată grație înfățișării lor. Germanul se complace în această lume, în care obștescul poate fi si mătăhălos, cu condiția să fie tare și aspru, în mitologia greacă un Zeus, un Apollo, Ares, Hera, Atena, Artemis, Afrodita, etc. sunt arhetipuri de frumusețe și de armonie. Pe aceste meleaguri frumusețea califică pentru grade divine. Se știe că teogonia greacă începe cu haosul, dar culminează în orînduirea cosmosului. Zeitățile intermediare dintre haos și cosmos, cele indecise și neîmplinite, ca Uranos sau Cronos, sunt înfrînte și înlăturate de Zeus, ca niște vreascuri netrebnice, iar Zeus e mai presus de toate un părinte și reprezentant al ordinei. Urîțenia și metehnele sunt în mitologia greacă un atribut degradant în sine, al monștrilor sau al zeilor întunericului. Pe aceștia îi întîlnești în marea fără de forme, la răspîntii suspecte, în ascunzișuri de abia tolerate, sau în Hades. In genere zeii greci au o filiație, și de la naștere începînd o dezvoltare; dar dezvoltarea lor e pe urmă brusc oprită de cîntarul de precizie al momentului lor culminant. Organismele zeilor se opresc în zenitul desfășurării și al pulsației lor, adică în plenitudinea fără scădere a tuturor facultăților. Ajunși în zenitul sorții lor organice, zeii se bucură de nemurire. Să se compare acest zenitism etern al zeităților grecești cu caducitatea zeilor germani, cari la un moment dat îngălbenesc și se prăbușesc tomnateci ca frunzele copacului cosmic Yggdrasil. În zenitis-mul zeilor grecești deslușim un reflex al idealismului tipizant propriu spiritului grec, cită vreme în caducitatea zeităților germane se exprimă realismul fantastic al spiritului german. Ordinea e legată în mitologia greacă de măsură si mărginire, de un orizont finit, dincolo de care nu poate să fie decît inexistentul. De făptura și ființa zeilor grecești țin și limitele, limitele în genere. Zeii nu se deplasează decît creînd margini. Față de localizarea radicală a zeităților germane, divinitățile grecești apar ceva mai lax localizate. Ele pot să locuiască undeva, dar nu fuzionează fizic cu locul. Olimpul însuși devine un fel de loc ideal al zeităților, un for și un punct de observație oarecum omniprezent în finitul lumii grecești. Zeitățile grecești, deși au legături de sînge, de înrudire, ele între ele, apar totuși ca ființe ideale, cu totul separate. Ele nu sunt emisiuni vremelnice ale haosului inițial, în sensul în care zeitățile indice sunt protuberante ale substratului lor comun Visnu. Zenitismul atribuit zeilor grecești pune hotare între ei. Zeii devin autonomi, și existența le aparține ca atare, deplină, întru separație și autonomie, în mitologia greacă existența absolută se obține de fapt prin această mărginire tipi-zantă. Haosul, o dată înfrînt, a fost înlocuit prin ordinea cosmică a zeităților de sub conducerea lui Zeus. In mitologia indică toate zeitățile sunt maya și ca atare condamnate să fie reabsor-bite, după timpuri cosmice, cu atoatevisătorul Vișnu. Ceea ce există cu adevărat pentru mitologia indică este substratul inițial; restul este plăsmuire, vis. Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul grec este ființa mărginit-armonică, deplină, zenitică, tipizată; substratul (haosul) a fost definitiv înlăturat, fiindcă el prin chiar natura sa nu putea să „existe". Ceea ce există cu adevărat pentru spiritul german este concretul, cele mai adesea diform și individualul fantastic prelungit.

În diversele mitologii surprindem cu alte cuvinte manifestarea acelorași categorii abisale, ca și în culturile corespunzătoare, cu arta, cu filosofia și morala lor. Mitologia este în ordinea cronologică întîia mare întruchipare a categoriilor abisale, care alcătuiesc matricea stilistică a unui popor, sau grup de popoare.

Absența totală a aspectului stilistic în domeniul visurilor dă de gîndit. înainte de a privi miturile ca visuri ale popoarelor, ca expresii simbolice ale inconștientului haotic (iad al tuturor apetiturilor inferioare), trebuie să le privim, spre deosebire de visuri, ca manifestări și plăsmuiri directe ale acelui noos abisal, inconștient, în care noi vedem izvorul secret al cosmosului stilistic. Dacă visul apare ca o simplă reacțiune pentru redobîndirea unui echilibru psihologic, mitul ca metaforă revelatorie, învoaltă, și stilistic structurată — apare evident în altă ordine, în ordinea destinului nostru creator. Vom vedea mai tîrziu care este semnificația deplină a acestui destin.

ASPECTELE FUNDAMENTALE ALE CREAȚIEI CULTURALE

Am văzut așadar că „mitul" are de o parte înfățișarea unei „metafore" dezvoltate, și că de altă parte el poartă și amprentele unui „stil". Faptul că întîia creație mare a popoarelor reprezintă ceva „metaforic" în cadre strict „stilistice", ne invită să formulăm întrebarea dacă nu s-ar putea reduce, în cele din urmă, orice creație culturală la aceste două aspecte îngemănate: „metaforicul" și „stilul". Nimic nu ne împiedecă să credem că o asemenea reducție e nu numai posibilă, dar și deschizătoare de cuprinzătoare

perspective. Vom încerca să arătăm aceasta cu cîteva exemple spicuite din diverse ținuturi ale creației culturale. Dar mai înainte de a încerca o generalizare a semnificației metaforicului, e poate nimerit să analizăm puțin chiar articulația structurală a celor două tipuri de metafore, a metaforei plasticizante şi a metaforei revelatorii.

Metaforaplasticizantă. Un exemplu: „Cicoarea ochilor". Concretul unui fapt „a" (coloarea ochilor) este exprimat prin imaginea „b" (cicoarea). Metaforei plasticizante îi revine o funcție prin excelență expresivă. Imaginea „b", evocată spre a reda concretul „a", vrea să fie un echivalent expresiv al acestui „a", deşi „a" şi „b" sunt imagini oricum eterogene. Cînd se conjugă deci într-o metaforă plasticizantă un fapt cu altul, ambele fiind de natură eterogenă, această apropiere interesează şi se face exclusiv de dragul aspectului analogic al celor două fapte apropiate. Diza-nalogia lor e trecută cu vederea şi nu joacă nici un rol în finalitatea metaforei. Metafora plasticizantă e generată în primul rînd datorită analogiei.

Metafora revelatorie. Un exemplu: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului". De astă dată faptul concret „a" (soarele) nu este simplu numai exprimat prin imaginea „b" (lacrima Domnului). Metafora nu se reduce la expresie; imaginea „b" nu vrea să fie doar un echivalent al faptului „a". Situația e mai complicată. Faptul concret „a" (soarele) e de astă dată privit numai ca un semn vizibil al unui „x", prin ceea ce el e prefăcut într-un „mister deschis", care cheamă şi provoacă un act revelator. Un mister solicită, prin latura sa ascunsă, o revelare, nu o simplă expresie. Revelarea se încearcă prin suprapunerea şi altoirea integrantă peste faptul „a" (soarele) a imaginei „b" (lacrima Domnului). Conținuturile, efectiv palpabile, apropiate, sunt „a" şi „b", dar ecvația, ce se va declara, nu are loc între „a" şi „b", ci între „a -f x" şi „b" (a +x = b). Intr-o metaforă revelatorie nu interesează aşadar numai analogia dintre „a" şi „b" ci şi dizana-logia, care e tocmai destinată să completeze debordant pe „a". Desigur că şi în cazul metaforelor revelatorii inițiativa generatoare porneşte de la o analogie, dar semnificația totală, revelată prin metaforele de acest tip, se obține prin suprapunerea analogic-dizanalogică a conținuturilor celor două fapte apropiate. In metaforele revelatorii dizanalogia are deci o funcție efectivă în constituirea metaforei, nu ca în metaforele plasticizante, în care interesul e cu desăvîrşire absorbit de analogie. Metaforele plasticizante sunt simplu expresive, ele caută echivalentele unor fapte pe temei de analogie. Metaforele revelatorii amalgamizează sau conjugă două fapte analogice-dizanalogice spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister. Metaforele plasticizante exprimă, pe temei analogic, faptul „a" prin faptul „b"; „b" e acceptat ca factor metaforic exclusiv mulțumită unor echivalențe speciale în raport cu „a". Metaforele revelatorii încearcă să reveleze un „x" prin amalgamizarea a două fapte analogic-diz-analogice (a şi b). Această afirmație cu privire la metaforele revelatorii ne serveşte un punct de reper în analiza substanței ca atare a creației de cultură în genere.

„Metaforicul" e foarte vădit înainte de toate în creația metafizică. Creația metafizică tinde în chip conştient spre revelarea misterului cosmic. Priviți orice mare concepție metafizică din istoria gîndirii umane şi veți găsi în ea un puternic nucleu metaforic. Iată de pildă ideea-imagine a „monadei", care dă nucleul sistemului lui Leibniz. Această idee-imagine vrea să fie puntea hotărîtoare în procesul de revelare a misterului cosmic, în acest sens ea e de fapt o metaforă. Inițial cosmosul sensibil („a") e prefăcut în aspect concret-arătat al unui mister (x). „Monada" (b) este un conținut analogic-dizanalogic în raport cu „a". Prin conjugarea lui „a" şi „b" se încearcă revelarea unui x. Sistemul filosofic al lui Leibniz reprezintă amalgamizarea într-un singur mare complex a conținuturilor analogic-dizanalogice b şi a, aceasta pentru a revela un x. În procesul teoretic de amalgamizare a lui „b" şi „a", proces care duce în largă măsură la o substituire a lui „a" prin „b", intervin o mulțime de momente intermediare şi nu mai puține dislocări de semnificații. Ne-am ocupat altădată intr-un studiu amplu cu toate aceste articulații interioare ale procesului teoretic (în Cunoaşterea luciferică). Momentul rodnic şi decisiv, de care depinde tot procesul teoretic, ni se pare tocmai găsirea inspirată a unei idei-imagini, care va fi suportul şi centrul întregei problematici. Un nucleu metaforic revelatoriu se găseşte în orice concepție metafizică: indiferent că centrul concepției se cheamă Brahman, Atman, ideea, entelehia sau eul, voința, etc. Metaforicul e prezent în felurite chipuri şi în problematica ştiințifică, mai cu seamă în aşa-numitele teorii şi ipoteze constructive. Cînd Goethe spunea că toate organele plantei sunt metamorfoze ale „foii", făcea o metaforă. Cînd fizica afirmă că „sunetul" este „vibrație", face o metaforă. Şi metafora ştiințifică nici nu se deosebeşte de metafora poetică totdeauna prin aceea că ea ar avea mai multe şanse de a fi verificată. E drept că metafora ştiințifică e alimentată de speranța secretă că în fond însăşi realitatea are o

structură, care iese întru întîmpinarea metaforei. Cele mai adesea însă această premisă implicată rămîne fără urmări, un simplu deziderat. Există totuşi o deosebire foarte mare, care ţine chiar de modul şi de structura lor, între metafora cum o găsim în mituri şi în artă, şi metafora ca nucleu al plăsmuirii teoretice (în metafizică şi în ştiinţă).

1. Metafora mitică şi poetică se produce prin amalgamizarea conţinuturilor analogic-dizanalogice (a şi b) pe bază de paritate de drepturi. Acesta e un aspect. Al doilea aspect: amalgamizarea celor două conţinuturi eterogene (cu aspecte analogice) se face de-a dreptul, adică fără elemente intermediare intercalate între ele. în metafora „Soarele, lacrima Domnului, cade...", imaginea „a" (soarele) dobîndeşte prin amalgamizarea directă cu imaginea „b" (lacrima Domnului) o semnificaţie nouă, care însemnează revelarea unui x, dar imaginea „a" nu pierde nimic ca existenţă şi conţinut, ea nu îndură nici o degradare, ea continuă să fie un tot, şi ca atare este doar absorbită de alt tot mai vast, din partea căruia ea primeşte un reflex de nouă semnificaţie.

2. în metaforele intercalate în procesele .teoretice (în metafizică şi ştiinţă) amalgamizarea conţinuturilor analogic-dizanalogice (a şi b) nu se face pe bază de paritate de drepturi şi nici di-, rect, ci prin intermediul unor factori accesorii. Gînd teoria afirmă: „sunetul" este „vibraţie" — imaginea „a" (sunetul) e amalgamizată cu ideea-imagine „b" (vibraţie), dar imaginea „a" (sunetul) îşi pierde accentul existenţial şi se dizolvă în derivat iluzoriu. Imaginea „a" (sunetul) iese din procesul metaforic complet degradată. Iar pentru a se putea realiza amalgamizarea imaginilor „a" şi „b" într-un singur complex, se recurge şi la idei accesorii: se afirmă bunăoară că simţurile falsifică aspectul în sine al „vibraţiei", comunicîndu-ne despre ea senzaţia „sunetului", care ar fi însă pur subiectivă.

Rolul jucat de metaforă în precipitarea substanţei poetice e prea ştiut decît să mai stăruim. Totuşi aspectele metaforice ale poeziei nu sunt sezisate de obicei decît în momentele ei izolabile, brute. Se crede îndeobeşte că limbajul poetic conţine metafore numai ca nişte noduri, din cînd în cînd. Ori, limbajul poetic, în afară de aceste noduri metaforice evidente pentru oricine, este în cea mai intimă esenţă a sa ceva „metaforic". Evidenţierea acestui lucru nu este însă tocmai simplă. Pe cît de simplă e în general poezia pentru intuiţia, sensibilitatea şi instinctul nostru, pe atît de complicată e de fapt teoria poeziei. Ne vom strădui totuşi să arătăm analitic esenţa metaforică a limbajului poetic, mai presus de metaforele izolabile ca atare. Cititorii îşi aduc fără îndoială aminte de poezia lui Eminescu: Peste vîrfuri. O reproducem, rugind cititorii să zăbovească puţin lîngă ultimele versuri:

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-şi bate frunta lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn
Pentru mine vreodată?

Este desigur în ultimele două versuri o exclamaţie întrebătoare, menită să dea expresie unor stări de lină melancolie. Poezia acestor versuri nu consistă însă numai în împrejurarea că poetul a izbutit să dea o expresie concretă unei întrebări şi nedumeriri abstracte, care priveşte durata vieţii sale. Dacă aceste două versuri ar fi simplă expresie concretă a acestei întrebări, ne-ar fi dată posibilitatea sa remaniem cuvintele şi ordinea lor prin expresii echivalente. Să încercăm o dată operaţia de substituire. „Vei mai cînta vreodată dulce bucium pentru mine?" Ni se va concede că această expresie, deşi logic şi concret echivalentă, nu poate înlocui pe aceea a versurilor. Cuvîntul „suna-vei" are prin neobişnuitul inversiunii

gramaticale, carate rare, un aer indecis între firesc şi solemn; cuvîntul „dulce" din complexul „dulce corn" obține, prin sonoritatea sa, el însuşi o nuanță de dulceață sufletească; iar cuvîntul „corn", scurt şi de o substanță vocalică relativ profundă, are ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpînită, a unui om care nu se complace de loc în prelungirea retorică a stărilor sufleteşti. Guvîntul „vreodată", pus la urmă, sugerează, prin poziția sa în frază chiar, ceva din pierderea contemplativă în timp. Pe urmă întregul acestor două versuri se leagă, definitiv, în sine, ca un monom, pe care nimic nu-l mai poate sparge, ca un monolit fără fisuri şi atît de închegat că pare a rezista în materialitatea sa oricărei chimii adverse. Cuvintele, prin sonoritatea, ritmul, muzicalitatea, prin poziția lor în frază, etc. dobîndesc în limbajul poetic virtuți şi funcții, pe care nu le au ca simple expresii cotidiane. în limbajul poetic cuvintele nu sunt numai expresii, ci sunt corpuri, substanțe, care solicită atenția şi ca atare. S-ar zice că stările sufleteşti exprimate în poezie cîstigă, datorită acestor virtuți actualizate ale cuvintelor, potența unui mister revelat în chip definitiv. Cuvintele limbajului poetic devin deci revelatorii prin însăşi substanța lor sonoră si prin structura lor sensibilă, prin articularea şi ritmul lor. Ele nu exprimă numai ceva prin conținutul lor conceptual, ci devin revelatorii prin însăşi materia, configurația şi structura lor materială. Limba poetică nu întrebuințează cuvintele numai pentru darul lor expresiv-conceptual, ci si pentru unele virtuți latente ale lor, pe care tocmai poetul ştie să le actualizeze. Aceste virtuți țin de substanța sonoră si ritmică ca atare. Cuvîntul „poetic" este în materialitatea sa desigur altceva decît o stare emotivă sau un gînd, dar el prezintă tocmai în materialitatea sa si ceva analogic stării emotive sau gîndului. Limbajul poetic este prin urmare prin latura sa materială, ritmică şi sonoră ca atare, ceva „metaforic". Datorită limbajului poetic, o stare sau o trăire, ca mistere deschise, ne apar dintr-o dată revelate, încă o dată: limbajul cu adevărat poetic are acest aspect „metaforic", chiar şi atunci cînd nu utilizează metafore propriu-zise. Limba poetică se deosebeşte de proza zilnică tocmai prin acest aspect, mulțumită căruia ea, în calitate de lume sonoră şi ritmică, devine icoana miraculoasă a unor stări sau lucruri, exprimate de altă parte şi conceptual prin ea. Limba poetică e aşadar revelatorie, nu simplu expresivă, şi întrucît e revelatorie ea poate fi învestită cu epitetul „metaforicului", indiferent că utilizează sau nu metafore propriu-zise. în literatura universală credem că numai anevoie se va găsi un al doilea exemplu atît de probant, care să ilustreze cu aceeaşi forță, ceea ce afirmăm despre caracterul metaforic al limbii poetice în sine şi în totalitatea ei (chiar cînd ea nu utilizează metafore) decît poezia germanului Hölderlin. Versurile lui Hölderlin contaminează si pătrund cu „fizica" lor, adică tocmai prin caracterul total-metaforic al limbii sale ca atare. Prin ritmul şi prin poziția cuvintului în frază, prin neobişnuita clădire sintactică, ca si prin sonoritate, aceste versuri sugerează irezistibil şi cu o putere fără pereche melancolia spiritualizată, suferința şi înțelepciunea sublimată a poetului. Vorbind despre esența metaforică a limbii lui Hölderlin în întregul ei, facem abstracție de metaforele propriu-zise, cari apar ici-colo ca mărgăritare cusute în țesutul graiului. Nu s-ar putea afirma că Hölderlin excelează în aceeaşi măsură şi prin strălucirea sau uzul metaforelor, ceea ce însă nu-i scade întru nimic vraja şi prestigiul. Puterea, cu care se comunică limbajul poetic, care precum arătăm e metaforic în însăşi materialitatea sa, a fost numită pentru penetrația ei, fizică şi imponderabilă în acelaşi timp, şi „magie" poetică, în afară de faptul că posedă o funcție expresivă, purtătoare de semnificații, limbajul poetic dobîndeşte aşadar şi demnitatea specială de a putea fi şi un corp suigeneris, în atîtea privințe analog stărilor, gîndurilor, trăirilor, pe care acelaşi limbaj le exprimă. Caracterul acesta integral şi secret metaforic al limbajului poetic ne îndrumă spre contemplarea unui aspect similar al artelor plastice şi al muzicii. Rolul pe care în poezie îl are limbajul, revine în sculptură materiei şi volumului, în pictură pastei, liniei, formelor, în arhitectură masei tectonice şi organizării spațiului, în muzică tonurilor, melodiei, armoniei. Rămîne un miracol această virtute a materiei de a colabora atît de hotărîtor la revelarea misterelor, proces a căror inițiativă stă în puterea artistului. Cînd pictorul vrea de pildă să întruchipeze într-o operă o viziune îmbibată de o anume linişte interioară a sa, se anunță ca la o chemare vrăjită şi colaborarea materiei: liniile, colorile, formele se înființează cu precizia, transparența şi claritatea lor, ca să sporească viziunea întruchipată, pînă la potenta unui mister revelat. Plăsmuirea, în latura sa pur materială, devine prin chiar aspectele ei neînglobate într-o semnificație conceptuală, o „metaforă" revelatorie, în punctul tangențial cu artistul, materia dobîndeşte, în toate artele, o secretă funcție metaforică. Oare materia, dezmaterializată, despoiată de greutate, redusă pînă la a deveni linie dinamică, substanță arhitectonică a catedralei gotice, nu este, deşi simplă „piatră", în acelaşi timp o analogie, adică o metaforă, a extazului întru

divinitate al arhitectului si al unei întregi colectivităţi?

Substanţa, obiectiv întruchipată a creaţiei de cultură de orice natură, este în ultima analiză, şi într-un fel oarecare, totdeauna metaforă revelatorie, sau dacă voiţi un ţesut, o împletire de metafore revelatorii. Acest aspect face parte din însăşi definiţia creaţiei de cultură. O plăsmuire de cultură (mitică, artistică, metafizică, teoretic-ştiinţifică) are două aspecte îngemănate: unul metaforic, altul stilistic. O plăsmuire de cultură este „metaforă" şi „stil", într-un fel de uniune mistică.

Ştim atît din unele pasaje ale acestui studiu, cît mai ales din studiile noastre Orizont si stil şi Spaţiul mioritic, în ce măsură plăsmuirile culturale poartă amprentele unor categorii abisale. Viziunea metafizică a lui Plato despre Idei posedă aceleaşi aspecte stilistice, ca şi sculptura praxiteliană, ca şi miturile homerice, ca şi cosmosul lui Parmenide, ca şi fizica lui Aristotel. Toate aceste plăsmuiri de cultură posedă, spre a ne opri numai asupra celor mai vădite, aspectele categoriale al „orizontului limitat" şi al „tipizantului". („Orizontul limitat" şi „tipizantul" sunt categorii diferite, discontinue, într-un „orizont limitat" sunt posibile si forme „individualizate" ca şi forme „stihiale". „Orizontul limitat" nu cheamă după sine în chip necesar forme tipizate, iar formele tipizate nu implică neapărat un „orizont limitat"". O dovadă în privinţa aceasta avem în clasicismul renaşterii sau în clasicismul francez şi german, care tipizează formele, menţi-nîndu-se însă într-un orizont infinit. Clasicismului antic tipiza formele într-un orizont limitat. Această deosebire, între clasicismul antic si clasicismele moderne, n-a fost remarcată pînă acum.) Cosmosul lui Parmenide e rotund, glob absolut, adică limitat şi tipizat. Cosmosul nu e infinit, căci e divin, iar divinul se confundă cu tipicul şi limitatul. Pentru grecul antic infinitul nu înseamnează desăvîrşire, ci indeterminaţiune, scădere. În fizica lui Aristotel forma fundamentală a „mişcării" nu este cea rectilinie, care se pierde în infinit, ca în fizica lui Galilei, ci „mişcarea cercuală", fiindcă aceasta posedă dublul aspect: este formă geometrică tipizată, şi e şi limitată, întrucît se întoarce în sine însăşi. Categoriile „tipicului" şi a „limitatului" sunt categorii abisale ale spiritului grec, atît de hotărîtoare, încît Aristotel nu putea să conceapă drept mişcare originară decît tocmai mişcarea „cercuală". Tipicul e o trăsătură pusă în eclatant relief atît de concepţia platonică a ideilor, care trebuie privite ca tot atîtea entităţi tipice, dar şi de toată sculptura din epoca pericleică. Tipicul mai joacă încă o dată un rol decisiv şi în fizica lui Aristotel. Tipicul determină anume, după concepţia stagiritului, apetitul dinamic cel mai profund al lucrurilor. După fizica lui Aristotel orice lucru îşi are în lume un aşa-numit „loc natural" al său. Locul natural al pietrelor, bunăoară, ar fi centrul pămîntu-lui. Piatra va tinde prin urmare spre centrul pămîntului, ca pasărea spre cuibul ei. O piatră azvîrlită recade la pămînt deoarece ea e stăpînită de dorul de a ajunge la locul ei natural. Piatra tinde spre centrul pămîntului fiindcă numai acolo ea devine „piatră tipică". Statul grecesc, ca organizaţie socială, nu poate să fie alcătuit dintr-un număr prea mare de indivizi. Aristotel cerea statul limitat, statul-cetate. Numărul locuitorilor unui stat nu poate să treacă peste cîteva mii, astfel încît un orator de la tribună să poată fi auzit de toţi cetăţenii. Unul din punctele canonului artistic al clasicităţii era: un grup sculptural trebuie să fie astfel alcătuit, încît să poată fi văzut în întregime din orice loc apropiat, fără de a fi ocolit. Iată puterea cu care se imprimă plăsmuirilor şi concepţiilor o categorie abisală: orizontul limitat.

Să trecem în revistă şi unele categorii abisale ale spiritului indic. Indul, spre deosebire de greci, e lăuntric dominat de categoria orizontică a infinitului (spaţial şi temporal). Lucrurile în acest orizont iau în imaginaţia plăsmuitoare a indului forme stihiale. Existenţa în orizont e învelită în categoria negaţiunii; iar destinul şi mişcarea în orizont sunt determinate de categoria retragerii (catabasicul). Cert e că nicăiri nu găsim un simţ aşa de dezvoltat si aşa de acut al „infinitului", ca în India. Cîtă vreme nemărginirea a fost inaccesibilă spiritului grec, pentru inzi infinitul este orizontul permanent al respiraţiei lor de fiecare clipă. Cit priveşte tendinţa spre stihial, spre elementar, spre impersonal, e de remarcat că deja în perioada imnurilor vedice apare în cugetarea indică ideea unităţii supreme a tuturor lucrurilor, în mitul creaţiunii, şi încă într-un alt cîntec, se afirmă explicit că „numai poeţii numesc multiplicitate ceea ce în fond este o unitate". De la început istoria filosofiei indice înseamnează un susţinut efort de a determina mai de aproape „unitatea absolută". Pînă la Upanişade s-a încercat definirea unităţii supreme, mai ales prin două noţiuni: „Brahman" şi „Atman". Iniţial „brahman" înseamnează „rugăciune", voinţa şi puterea, ce-l ridică pe om către Dumnezeu, încetul cu încetul puterea rugăciunii e divinizată ea însăşi şi prefăcută în fondul stihial, elementar, al existenţei. Brahman, fiind o putere prezentă în fiecare lucru si mai ales în fiecare individ, are dintru început atributul impersonalului, si e înconjurat ca atare de toată simpatia

imaginaţiei indice. Atman la rîndul său însemnează „eul însuşi". Evident, „comun" pentru toţi indivizii ar putea să fie în cele din urmă tocmai „eul însuşi". Pas cu pas, Atman, fiind o noţiune, care face abstracţie de toate diferenţele individuale ale fiinţelor, e tot mai mult conceput ca esenţă metafizică a realităţii. Iar ideea centrală a Upanişadelor este: singura realitate e Atman. Orientarea spre aspecte stihiale face ca acest popor să considere „individualul" numai ca o negaţiune a impersonalului. Individualul, fiind o simplă negaţiune, este fără valoare, - cunoaşterea individualului ar însemna în consecinţă neştiinţă sau chiar iluzie (maya). Cu timpul Atman devine pentru cunoaşterea filosofică ceva incognoscibil, sau cognoscibil numai printr-o supracunoaştere, adică printr-o identificare supraintelectuală a subiectului cu obiectul, în aceasta culminează metafizica impersonalului sau a stihialului. La filosoful Samkara găsim o povestire: Vascali roagă pe Bahva să-i dea învăţătura despre Atman, zicînd: „Invaţă-mă, venerabile, învăţătura despre Atman". Dar Bahva tăcu; cînd Vascali întrebă a doua sau a treia oară, Bahva răspunse: „Te învăţ doar învăţătura despre Atman, dar tu nu înţelegi. Atman e tăcere". Nu putem prin nici un cuvînt exprima esenţa ultimă, impersonală, stihială, a lucrurilor. Meditînd asupra lui Atman, trebuie să tăcem, şi de aceea se spune, printr-o întorsătură atît de caracteristic indică: „Atman e tăcere". Absolutului, fiind incognoscibil, nu-i putem atribui nici o însuşire de a fenomenelor, pe care le vedem, sau dacă totuşi, atunci numai în chip simbolic. Dumnezeul impersonal e pretutindenea, în lume şi în noi: identitatea infinitului mare al lumii şi a infinitului mic din inima noastră se exprimă prin cuvintele: „Tat tvam aşi": „acela eşti tu". Orizontul spiritului indic e infinit, dar toate lucrurile şi fenomenele, ce umplu acest orizont, sunt muiate într-o atmosferă de negaţiune. Ele n-au preţ. Indul tinde să se retragă din acest orizont, revărsîndu-şi interesul asupra absolutului, care e ultima expresie stihială a lucrurilor. Aceleaşi categorii abisale, ce le descoperim la temelia metafizicei indice, le regăsim si în problemele practice de viaţă. Existenţa ca „individ" în orizontul spaţial şi temporal e un rău. Scăpăm de ea, recunoscînd că e iluzie. Mîntuirea omului e o mîntuire nu de păcat, ci de vieţuirea ca individ. Faptele, fie bune, fie rele, pot fi săvîrşite numai cît timp eşti individualitate separată. De aceea nici o faptă, oricît de bună ar fi, nu te poate mîntui. Mîntuirea e retragere din orizont si revărsare în impersonal, în absolutul stihial.

În Upanişade apare credinţa fundamentală a inzilor, credinţa in Samsara, care va trece, în calitate de dogmă, oarecum centrală, în toate sistemele lor de filosofic. Samsara e legea revenirilor. Sufletul omenesc se reîncarnează de nenumărate ori pe pămînt, realizînd un fel de destin, care depăşeşte enorm zarea îngustă a vieţii individuale. E şi în acest mit al Samsarei o irupţie a orizontului infinit. Se dă expresie în acest mit setei nemărginite a individului de a exista ca individ, o sete aşa de mare, că nu e satisfăcută cu o singură existenţă, ci îi trebuie infinit de multe. Precum ştim însă, existenţa individuală este pentru ind încapsulată într-o vastă categorie a negaţiunii si ca atare un rău — prin urmare cea mai frumoasă dorinţă, ce o poate hrăni un ind, este scăparea din vecinica reîntoarcere, din repetata vieţuire ca ins de sine stătător. Samsara e cel mai mare rău, iar cel mai mare bine e ieşirea din legea ei. Sistemele mari de filosofic ale Indiei nu vor, în ultima analiză, altceva, decît să propună un mijloc, o cale, o metodă, de evadare efectivă din ocolul Samsarei. Aşa sistemul Samkhya, aşa Budismul, aşa Yoga, aşa Vedanta.

Samkhya: concepţia acestui sistem e dualistă, în sensul că admite două principii: materia si spiritul. Din legătura aparentă dintre spirit şi materie rezultă toate durerile vieţii. Spiritul triumfă asupra durerilor în clipa cînd înţelege pe deplin că el n-are în definitiv nici o legătură cu materia şi că e cu totul independent de ea. între sistemele mari Samkhya e cel mai realist, totuşi el nu pronunţă ultima consecvenţă a realismului; astfel Samkhya nu parvine bunăoară să afirme cu hotărîre existenţa conştiinţei „individuale". De multe ori Samkhya pune problemele ca şi cum ar exista de fapt un singur spirit, iar nu nenumărate. Tendinţa stihială atenuează astfel realismul sistemului. Budismul: are ca punct de plecare, ca si Samkhya, existenţa durerii în lume. Budha a fost un geniu moral, care nu acorda un prea mare interes metafizicei, întrebat fiind o dată cu privire la starea de după moarte, el n-a voit să răspundă. Cele două mari biserici budhiste actuale cultivă păreri diametral opuse cu privire la Nirvana, dar Budha, dacă s-ar reîntoarce, le-ar combate cu hotărîre teoriile, căci Nirvana pentru el n-a fost o teorie despre existenţa sau neexistenţa spiritului după moarte, ci o experienţă, o experienţă spirituală şi mai ales o victorie pe drumul spiritualizării. Budha şi-a nimicit încetul cu încetul voinţa de a trăi ca „individualitate", şi-a omorît pornirile vieţii, şi-a domolit şi şi-a mutilat instinctele. Liniştea, ce-o gustă în starea aceasta, e

„Nirvana". Tocmai cum Isus cînd a predicat împărăția lui Dumnezeu, nu s-a gîndit în primul rînd la o existență fericită dincolo de viață, ci mai curînd la o comoară lăuntrică din sufletul viu al fiecăruia, aşa şi Budha a dat precepte mai curînd pentru un anume mod de a trăi pe pămînt. Budha voia ca omul să-şi nimicească aşa de radical setea de a vieţui ca individ, încît să poate să spună: „sunt neexistența, o neexistența vie: Nirvana!" Ideea despre Nirvana sau starea nirvanică este în fond expresia categoriilor abisale obşteşti ale Indiei. Ea poartă pecetea „retragerii" din orizontul infinit al lumii şi al Samsarei, şi a tendinței spre sti-hial (liniştea impersonală). Sistemul Yoga: se caracterizează mai ales prin tendința practică de a ajunge suprema țintă: revărsarea individului în absolut prin extaz, sau eliberarea prin asceză a spiritului de materie. La adepții yogini găsim aspectele stilistice ale spiritului indic transpuse din domeniul plăsmuirilor în acela al vieții şi al practicei zilnice. Străvechiul idealism al Upanişadelor şi-a găsit înflorirea cea mai consecventă în sistemul Vedanta al lui Samkara (veacul al VIII-lea d. Chr.), unul din cei mai mari metafizicieni ai tuturor vremurilor. Sub unghi stilistic sistemul e cea mai pură realizare a gîndirii indice, cristalul suprem al Upanişadelor.

Să ilustrăm fenomenul unității stilistice şi cu exemple mai apropiate. Vechea cultură bizantină poartă şi ea amprentele unor categorii abisale cu totul specifice. Orizontul omului bizantin nu mai e limitat ca al vechilor greci, dar poate nici infinit ca al spiritului indic, sau al apuseanului modern. Orizontul bizantin ni se pare mai curînd ceva intermediar: un tot dezmărginit, un volum vast, imprecis dilatat. Acest orizont dă cadru „bisericii", care este concepută ca un organism ecumenic, pătruns de un duh unitar. Biserica este un organism dezmărginit, care inundă spațiul şi timpul, în cultura bizantină individualitatea nu e negată ca în India, nici transformată în simplă „iluzie"; individualitatea rămîne o realitate efectivă, care se transfigurează însă lăuntric potrivit duhului unitar, ce încheagă şi ține laolaltă acel tot dezmărginit numit „biserică". Formele, la care aderă omul bizantin, sunt de natură stihială, dar e vorba şi aici de un sti-hial mai măsurat, mai cumpătat, străin exuberanței şi desfrîului care caracterizează formele indice. Pentru duhul bizantin realitatea materială a lumii poate fi străbătută de ploaia torențială a grației divine, spațiul poate fi vas, în care coboară transcendența; de unde urmează ca lumea, ca atare, nu e negată precum în India, ci afirmată, afirmată nu pentru aspectele ei proprii, cît pentru virtutea transfigurărilor ei posibile. Natura nu e iluzie (maya) ca pentru mentalitatea indică, ci o realitate, ce poartă reflexele transcendenței. Pentru spiritul bizantin, natura e un organism dezmărginit, soîianic transfigurat, adică „biserică", şi afirmată în această calitate a ei de „biserică", şi întrucît ea consimte să fie „biserică".

Din cultura apusului am putea oferi spre meditare nenumărate exemple, toate deopotrivă de concludente. Să ne oprim de pildă la epoca barocului. Desigur că în gîndirea metafizică nici un alt cugetător nu reprezintă barocul cu aceeaşi putere ca Leibniz, autorul monadismului. Celui, care se îndoieşte de utilitatea teoretică a punctului de vedere stilistic în considerarea fenomenelor culturale, îi propunem să încerce un examen comparativ între concepția monadismului şi pictura barocului. Iată cîteva trăsături ale acestei picturi. 1. Pictura barocului se complace într-un orizont infinit. 2. Ga năzuință formativă ea manifestă un pronunțat caracter „individualizant". 3. Pictura barocă transpune realitatea, cu o supremă insistență, în grai „dinamic". 4. Şi cultivă în toate privințele virtuțile „clarobscurului". Să se observe că, fără a ne gîndi la altceva decît la pictura lui Rembrandt, atît de reprezentativă pentru baroc, am pus degetul pe cîteva epitete, care delimitează la perfecție şi metafizica lui Leibniz. Monadele sunt concepute ca nişte centre cu substanță desăvîrşit transformată în putere dinamică. Statica atomistă e cu totul înlăturată. Orizontul, în care se realizează armonia prestabilită între monade, este un orizont infinit, iar fiecare monadă, privită pentru sine, este o lume, care izvorăşte din sine însăşi, o lume în miniatură, comprimată, de o structură mai mult sau mai puțin cZaro&scwra,după gradul ei de desăvîrşire. Fiecare monadă are un caracter absolut individual; nu există în toată lumea două monade la fel. Corespondența între metafizica lui Leibniz şi pictura lui Rembrandt e desăvîrşită.

Dar în trilogia aceasta a culturii am citat suficiente dovezi cu privire la existența unor complexe stilistice, încît avem poate dreptul de a ne crede scutiți de datoria de a mai insista. In concluzie se poate spune că creația de cultură (mitică, artistică, filosofică, ştiințifică) posedă un aspect îngemănat: 1. Creația e de o parte, şi într-un fel, metaforă sau țesut metaforic. 2. Creația poartă de altă parte o pecete stilistică. Dublul aspect defineşte profilul şi structura plăsmuirilor spirituale, care în ansamblul lor alcătuiesc „cultura".

în stăpînirea acestei definiții pe temei de analiză structurală, ne vedem transportați în situația de a

ataca cu şanse de izbîndă interesanta problemă a deosebirii dintre „cultură" si „civilizaţie". Graiurile europene disociază felurit cei doi termeni. Totuşi sub înrîurirea gîndirii germane, opinia publică europeană, chiar şi cea franceză, începe a se împăca, de voie de nevoie, tot mai mult cu sensul înspicat al termenilor, ce ne preocupă. Din păcate însă cînd e vorba să se indice domeniile aparţinătoare „culturii" şi „civilizaţiei", se procedează de obicei printr-o simplă delimitare convenţională şi prin enumerare. Harta delimitărilor are inconvenientul că variază după autori. Ca şi cum ar putea fi vorba de o tîrguială. O deosebire tranşantă, dar în lipsa unui criteriu structural tot numai pe bază de delimitări nominale, se operează mai ales de la cartea de fabulos succes a lui H. St. Chamberlain, Temeliile veacului al XIX-lea. Chamberlain înţelege prin „cultură" creaţiile spiritului uman în domenii spirituale (metafi-fizică, religie, artă). „Civilizaţia" ar fi, după acelaşi autor, ansamblul bunurilor şi întocmirilor, al rînduielilor şi invenţiilor, care ţin de viaţa materială a omenirii. Ştiinţa, megieşă şi cu una şi cu cealaită, ar ocupa o poziţie intermediară. Spengler a adoptat întrucîtva această delimitare, punînd însă un accent foarte apăsat asupra fatalităţii, datorită căreia o „cultură" se schimbă în „civilizaţie". Cei doi termeni au la Spengler cam acelaşi înţeles ca la Chamberlain, dar cîtă vreme la Chamberlain cele două ramuri ale creaţiei umane înfloresc paralel, alcătuind oarecum o polaritate simultană, si avind un înalt grad de contingenţă, la Spengler polaritatea are un caracter de fatală succesiune. După ce o cultură sufletească şi-a ajuns cele din urmă culmi de înflorire, ea s-ar transforma sub imperiul unei fatalităţi inevitabile în „civilizaţie materială". Civilizaţia ar fi sfîrşitul fatal al oricărei culturi. Civilizaţia ar reprezenta faza iernatică a unei culturi, adică ultima bătrîneţe. Nu vom descîlci aci detaliile acestei teorii foarte discutabile, care cade sau stă cu acea teză spen-gleriană, potrivit căreia cultura ar fi un „organism" superior, de sine stătător, care-şi scandează vîrstele în ritm inevitabil, ca etapele unui destin. Cum nu acceptăm această concepţie „organismică" despre cultură, refuzăm şi teza despre raportul de succesiune fatală între „cultură" şi „civilizaţie". Nu ne este cunoscută pînă acum vreo încercare, nici mai serioasă, nici mai puţin serioasă, de a defini creaţia culturală, spre deosebire de civilizaţie, sub unghi structural. Consideraţiile de mai sus, cu privire la cele două aspecte fundamentale ale creaţiei de cultură, deschid acest luminiş. Vom adopta fireşte diferenţierea după domenii, devenită uz. Urmează însă să deştelenim regiunea cu tractorul, iar nu cu plugul de lemn. în adevăr, privind faptele de civilizaţie, de exemplu ordinea socială, întocmirile materiale ale omenirii, uneltele scornite în necurmata luptă cu materia, invenţiile felurite întru sporirea confortului, vom remarca un lucru, vrednic de a fi reţinut nu numai sub beneficiu de inventar. Toate aceste fapte de civilizaţie poartă desigur, la fel cu creaţiile de cultură, o pecete stilistică; le lipseşte însă celălalt aspect: metaforic. Faptele de civilizaţie nu sunt destinate să reveleze un mister prin mijloace metaforice. Ele sunt ceea ce sunt: o ordine, o unealtă, o regulă de muncă sau de luptă. Produsele civilizaţiei nu sunt judecate după criterii imanente lor, nici după virtutea lor revelatorie, cît după utilitatea lor în cadrul unei finalităţi pragmatice. Chiar aspectele stilistice, pe care le manifestă faptele de civilizaţie apar nu tocmai ca o necesitate; stilul e aci un adaos, ceva accesoriu, ceva ornamental, suplimentar. (Vom avea prilejul să vedem mai tîrziu că, sub unghi mai adine, „cultura" este expresia unei mutaţiuni ontologice, ce se declară în univers, mutaţiune datorită căreia omul devine în adevăr „om"; ceea ce nu se poate afirma despre civilizaţie. O civilizaţie ar putea fi produsă în cele din urmă şi de o specie animală, înzestrată cu o bună inteligenţă.) Aprofundarea atentă a condiţiilor civilizaţiei ne face să conchidem că aspectele stilistice, pe care ea le manifestă, sunt efectul unui simplu reflex. O armă veche poate fi datată şi localizată, adică identificată sub raport istoric, după ornamentica şi forma ei, tot aşa o mobilă, care însă, mai mult decît plugul, sau armele îndură contagiuni artistice. Modele îmbrăcămintei umane au fost în preponderenţă dictate de orientări stilistice. Nu mai puţin formele vieţii sociale şi modurile convieţuirii si ale contactului de la om la om. Nu e o simplă şi nici nesemnificativă întîmplare că eticheta curţilor şi-a ajuns maximul de complicaţie şi întortochere tocmai în timpul barocului. Tot ce ajută, sporeşte, uşurează viaţa materială, poate să se învelească, indiferent de finalitatea practică, în darurile unui stil. Dar „civilizaţia" acceptă această situaţie debitoare numai sub ploaia de resfrîngeri a „culturii". Dacă omul n-ar fi creator de cultură (ca o componentă a culturii stihiFare în adevăr o funcţie constitutivă), ni se pare mai mult decît probabil, că civilizaţia ar fi cu totul străină de transfigurările stilului. Invenţiile, uneltele, obiectele, menite confortului şi securităţii, se impregnează de semnele unui stil, doar prin imitaţie, printr-un fel de mimicry. Uneltele şi maşinile acceptă mimetic liniile unui stil, ca unele insecte, care trăind în pădure, iau înfăţişarea frunzelor.

Creația culturală este așadar o plăsmuire a spiritului omenesc, o plăsmuire de natură metaforică şi de intenții revelatorii, şi poartă constitutiv o pecete stilistică. Creația de civilizație este o plăsmuire a spiritului omenesc în ordinea intereselor vitale, a securității si a confortului; n-are caracter revelatoriu, dar poate avea prin reflex un aspect stilistic accesoriu. Aceste definiții nu le formulăm spre a le ceda uzului public ca nişte simple definiții. Ele declanşează de fapt o problematică nouă. Ni se pare anume că cultura şi civilizația se diferențiază mult mai radical decît au putut să o bănuiască gînditorii, care s-au ocupat cu această chestiune. Vom vedea în alt capitol că cultura este de fapt expresia unui mod de existență, iar civilizația expresia altui mod de existență. Cultura răspunde existenței umane întru mister si revelare, iar civilizația răspunde existenței întru autoconservare si securitate. Intre ele se cască deci o deosebire profundă de natură ontologică,

Definiția creației culturale, pe care tocmai o formularăm, înlesneşte în chip neprevăzut şi unele precizări în legătură cu chestiuni de un incontestabil interes filosofic, îndeosebi teoria cunoaşterii pare aleasă să culeagă importante beneficii pe urma definiției de mai sus. Găsim că teoreticienii cunoaşterii nu diferențiază, cum se cuvine, ideile, ipotezele, teoriile, privind toate aceste momente ale spiritului, în ansamblul lor, sub un unghi de vedere prea unitar. Amintim bunăoară numai punctul de vedere al lui Nietzsche, după care toate ideile, chiar şi categoriile, pe urmă ipotezele, teoriile, ar fi deopotrivă „mituri", sau teza lui Vaihinger potrivit căreia „ideile" ar fi toate, deopotrivă, simple „ficțiuni", de mai mare sau mai mică utilitate. Această reducere la un numitor comun, această împachetare sub aceeaşi etichetă, nu e prin nimic legitimată. Ştim ce e mitul, ştim ce e o creație de cultură. Ori de aceste rezultate urmează să se ia act şi în teoria cunoaşterii. „Categoriile" (de exemplu ideea de substanță, cauzalitate, unitate, etc.), intră f ară îndoială constitutiv si în „mituri" ca şi în cunoaşterea empirică, dar ele nu sunt „creații" şi nici destul de complexe, spre a putea fi numite „mituri". Mitul e o creație de cultură şi are ca atare o constituție determinată prin cele două aspecte: „metaforicul" şi „stilul". Ori „categoriile" nu au nici caracter 'acuzat metaforic (adică nu sunt născute din conjugarea unor termeni analogic-dizanalogici) şi nici nu poartă, mai ales, o pecete stilistică, spre a putea fi „mituri" sau „creații de cultură". Categoriile, cele despre care vorbesc obicinuit filosofii, sunt momente funcțional-constitutive ale inteligenței, iar nu „creații de cultură". Din contră, ipotezele constructive, teoriile ştiințifice, concepțiile metafizice sunt de fapt „creații de cultură" şi ca atare, ele vor fi prin chiar substanța lor de natură „metaforică", şi vor purta amprentele unui „stil". Categoriile nu îndură în nici un fel înrîuriri stilistice. Ele nu sunt supuse unor variații de asemenea natură. Imunitatea categoriilor față de eventuale alterări de natură stilistică, iată o împrejurare sortită să singularizeze categoriile în economia complexă a spiritului uman şi să condamne la neputință orice încercare de a le trata drept „mituri" sau „creații de cultură". Despre categorii nu se poate spune în nici un caz că ar fi „plăsmuiri" ale spiritului omenesc în sensul, în care această afirmație se poate face despre orice creație culturală. întîi, rămîne o întrebare deschisă dacă ideile categoriale sunt în genere simple plăsmuiri; ele par înainte de toate structuri sau f actori funcționali, iar ca structuri ele ar putea să f ie impuse spiritului uman prin ceea ce altădată numeam „cenzură transcendentă", şi în consecință ele ar putea să fie tot atîtea momente cu tîlc într-o rînduială şi finalitate metafizică. Dar chiar dacă am socoti categoriile simple plăsmuiri ale spiritului uman, ele nu sunt în nici un caz „creații de cultură". Ele n-au nici semnificație metaforică şi nici nu sunt ieşite din tipare stilistice. Orice act revelator-metaforic implică deja condiții categoriale. Categoriile se izolează aşadar de o parte prin aceea că față de orice metaforă ele au un caracter implicat. Categoriile se izolează pe urmă evident prin imunitatea lor la inducțiunile stilurilor. Categoriile prin urmare nu pot fi rînduite în aceleaşi rafturi alături de concepții, ipoteze şi teorii. Da, ipotezele constructive, teoriile, concepțiile, sunt „plăsmuiri" sau „creații de cultură" si ca atare au dublul atribut al „metaforicului" şi al „stilului".

O greşeală asemănătoare celei nietzscheane comite şi Vaihinger, cînd reduce la acelaşi numitor comun al „ficțiunilor utile" atît categoriile, cît si ipotezele, teoriile, concepțiile. Vaihinger trece cu vederea înainte de orice un lucru, şi anume că aceste alcătuiri sunt prea deosebite ca să poată fi legate într-o singură propoziție. Ideile categoriale, ca structuri a-metaforice şi imune la inducțiunile de stil, se deosebesc profund de plăsmuirile culturale (ipoteze, teorii, concepții), care sunt substanțial metaforice şi poartă pecete stilistică. Ficționalismului lui Vaihinger îi mai descoperim pe urmă şi alte neajunsuri, care trebuiesc denunțate, în afară de neajunsul că nu disociază suficient genurile ideilor, Vaihinger mai dă acestora şi o interpretare prea exclusiv în spiritul biologismului, manieră veac al XlX-lea. Vaihinger

interpretează ideile fără deosebire ca „ficțiuni" în serviciul „vieții". Iată o răstălmăcire, cu care nu ne-am putea declara de acord. Vaihinger privind toate soiurile de idei ca ficțiuni biologic si pragmatic utile, preface, în definitiv, plăsmuirile de natură teoretică în ceva analog invențiilor şi produselor de civilizație. Vorbind în termeni de-ai noştri, Vaihinger elimină de fapt plăsmuirile teoretice ale omenirii din cadrul „culturii" şi le subsumează „civilizației". Ori, după analizele noastre, o asemenea operație nu rămîne un gest indiferent. „Cultura" şi „civilizația" nu denumesc numai în chip convențional ținuturi diverse. „Cultura" rezultă, precum spuneam, cu totul din alt mod de existență a omului, decît „civilizația". Cultura este expresia existenței omului întru mister şi revelare, cîtă vreme civilizația este expresia existenței întru autoconservare, confort şi securitate. Radicalizăm deosebirea dintre cultură şi civilizație, dîndu-i proporții ontologice. Lui Vaihinger îi scapă cu desăvîrşire împrejurarea că plăsmuirile teoretice derivă în cele din urmă din tendința omului spre revelare, şi că ele răspund complementar unui mod specific uman de existență: existenței întru mister. Vaihinger ignoră acest caracter intențional-revelatoriu al plăsmuirilor teoretice, şi în afară de asta el mai ignoră şi substratul profund, stilistic, al acestora, în consecință Vaihinger nu va putea lua act nici de faptul notoriu, că plăsmuirile teoretice ale omului sunt şi trebuiesc judecate după criterii imanente lor, iar nu după criterii exterioare, biologic-utilitariste, ca produsele „civilizației", în teoria cunoaşterii ne găsim cu totul pe altă poziție decît Vaihinger. Ficționalismul lui Vaihinger despoaie plăsmuirile teoretice ale omenirii de o seamă de dimensiuni pe care ele totuşi le posedă în chip de necontestat. Teoria ficționalistă a lui Vaihinger concepe creațiunile teoretice ale omenirii nu ca plăsmuiri de „cultură", cum le înțelegem noi, cu toate consecințele, ce le incumbă această interpretare. Vaihinger înțelege creațiunile teoretice ca produse analoage celor ale „civilizației. El nu cunoaşte cu alte cuvinte decît modul de existență biologic al omului, pentru securitate şi succes pragmatic, şi derivă totul din acest mod de existență. Din parte-ne, enumerînd plăsmuirile teoretice ale omenirii printre creațiile de „cultură", le înzestrăm cu toate însuşirile ce rezultă din existența cu adevărat umană, care este existența întru mister şi revelare, în această ordine existențială plăsmuirile teoretice ale omenirii dobîndesc însuşirile fundamentale ale creației de cultură: ele sunt substanțial-metaforice în raport cu un mister, şi posedă înainte de toate ca aspect constitutiv un „stil".

CATEGORIILE ABISALE

Rar o problemă, care să fi ademenit patima iscoditoare a filosofilor mai mult decît aceea a categoriilor. Sunt faze în istoria gîndirii, cînd problema aceasta s-a transformat aproape în osie a filosof iei. Potrivit tradiției, vom înțelege prin „categorii" anume expresii fundamentale, şi eterate în acelaşi timp, ale existenței, sau cel puțin ale cunoaşterii umane. Ele ocupă un loc privilegiat în ierarhia conceptelor. Noțiuni precum a „existenței", a„unității". a „multiplicității", a „lucrului", a „însuşirii", a „cauzei şi efectului", etc., au fost învestite cu demnitate categorială. Filosofii s-au arătat totdeauna înclinați să confere categoriilor o funcție specială între noțiunile, cu care operează inteligența umană. Din nefericire însă ei nu au prea putut să cadă de acord nici asupra criteriilor elective, nici asupra naturii însăşi a demnității, cu care urmau să fie unse categoriile. Opiniile asupra acestei demnități diferă aşa de izbitor de la gînditor la gînditor, încît dacă ar fi să închipuim rezultanta, n-am rămînea decît poate cu părerea, cam puțintică şi firavă, că demnitatea categorială consistă chiar în interesul sacral, cu care filosofii iau în dezbatere unele concepte, în orice caz categoriile trebuie privite ca noțiuni, înzestrate cu o particulară aureolă, care tronează în ierarhia ideal-arhitec-tonică a cosmosului. Istoria problemei începe poate cu tabla contrariilor propusă de şcoala pitagoreică. Gînditorul, care venea să lărgească imperial hotarele cugetului uman, Plato, avea pe deplin conştiința însemnătății lor, numindu-le cu o ridicare ri-tuală a brațelor, pieytoTa fiv?i. Aristotel, geniul sistematic al antichității, le-a dat botezul definitiv, încercînd enumerarea lor, ca poeții omerizi, cari trec în revistă ostile în ajunul epicei bătălii.

Discuția mai recentă asupra chestiunii, întru cît categoriile sunt expresii fidele ale existenței sau simple produse sau efulgu-rații ale conştiinței umane, e departe de a se fi istovit. Kant, socotind categoriile drept produse ale subiectului cognitiv (ale conştiinței transcendentale) sau ca anticipații parțial alcătuitoare de experiență, încearcă o precizare sistematică şi deductivă a lor, articulîndu-le atît conținutul conceptual, cît şi dimensiunea numerică. Kant îşi justifică întreprinderea, întemeindu-se pe

felurile judecăților, în care se ramifică arhitectonic apercepția transcendentală. Un moment s-ar fi părut că secretul a fost în sfîrşit revelat şi biruit. Filosofia postkantiană, cea în adevăr critică şi prudentă, pare a fi renunțat însă tot mai mult la credința în posibilitatea unei deducții logice, dintr-un singur principiu, a categoriilor, mărginindu-se mai degrabă la analiza şi enumerarea lor descriptivă, oarecum cartografică, după loturile sau modurile existenței, încercările unor filosofi de a reduce numărul categoriilor statornicit în tabla, cu pretenții canonice, a lui Kant, nu se poate spune că s-ar fi bucurat de vreun răsunet. Dimpotrivă, filosofia ultimului veac s-a arătat foarte generoasă cît priveşte dimensiunea numerică a categoriilor. Poporul categoriilor, împărțit pe caste, a fost găsit din ce în ce mai numeros, cu cît recensă-mîntul se făcea cu mai mare şi mai pedantă meticulozitate. Instructive rămîn numărătoarele unui Ed. v. Hartmann sau a unui Husserl. Mai mult decît atît. O privire fugară peste filosof iile ultimelor decenii ne îndrituieşte la afirmațiunea că actualmente categoriile nu mai sunt privite ca un sistem fix şi închis, ci ca un sistem generator si deschis. Cunoaşterii umane i se atribuie caracterul unui proces spornic, în stare să-şi constituiască singur, prin succesive puneri, noi şi noi categorii. Nu se ştie dacă baza pentru acest mod, de a considera categoriile, nu a pus-o în cele din urmă tot Kant, care, precum trebuie amintit, alături de categorii mai îngăduia şi nişte noțiuni pur intelectuale derivate („predicabilii"), cum ar fi acelea ale „puterii", „acțiunii", „rezistenței", „schimbării", etc. Notăm, că făcînd aceste repriviri, nu intenționăm să dăm o schiță istorică, nici fugară măcar, despre problema categoriilor. Istoria problemei e de fapt aproape tot aşa de amplă şi plină de peripeții ca istoria filosofiei însăşi. Oferind cele cîteva puncte de reper, ne-am străduit să înlesnim cititorului drumul spre nişte considerațiuni şi spre un examen, care depăşesc răspicat stadiul actual al cercetărilor circumscrise de problema categoriilor.

Ne-am îngăduit sa atragem atenția asupra diversității opiniilor filosofice în legătură cu feluritele aspecte ale categoriilor. In adevăr diversitatea de opinii, cît priveşte natura, originea şi valabilitatea categoriilor, e mai mult decît pitorească. Sunt categoriile înnăscute, sau dobîndite? Dacă sunt dobîndite, pe ce cale? Prin abstracțiune sau prin generare independentă de materialul simțurilor? Iată întrebări întru dezlegarea cărora gîn-ditorii s-au muncit veacuri în şir. Dacă unii metafizicieni creştini se îndoiau de aplicabilitatea categoriilor asupra Divinității, filosofii laici au prins să se îndoiască şi de valabilitatea categoriilor în genere dincolo de împărăția simțurilor. Conținutul categoriilor poate fi derivat din materialul imediat al experienței, sau categoriile sunt cu totul altceva decît o abreviatură sublimată a acestui material? Sunt categoriile oglinda unei existențe ontologice, sau doar expresia unor funcții, organizatoare de experiență, ale spiritului urnan? Pot fi categoriile creațiuni ale conştiinței umane, şi concomitent şi expresia unui „ce" transcendent? îşi afirmă categoriile valabilitatea şi dincolo de experiență? în ce măsură? Sau categoriile se demască singure ca simple ficțiuni, ca ficțiuni utile vieții ca atare, despoiate însă de orice posibilitate de a îi ridicate la rang de cunoaştere obiectivă? E posibilă o cunoaştere fără categorii, sau fără unele din ele, sau categoriile sunt necesar constitutive pentru cunoaşterea umană? Cu această avalanşă interogativă n-am amintit decît o fracțiune din întrebările, cărora li s-a dat în cursul timpurilor cele mai variate răspunsuri. Harta bălțată a acestei problematici nu ținem, aici, de loc, să o sporim şi cu răspunsurile noastre. Fapt e, că indiferent de soluțiile, cu care s-a încercat satisfacerea curiozității în legătură cu toate aceste probleme, interesul era circumscris îndeobşte de categoriile cunoaşterii. (S-a mai vorbit încă, ce e drept, şi despre anume categorii de natură axiologică — frumosul, binele, adevărul — care ocupă un loc aparte, şi asupra cărora vom reveni şi noi mai la urmă.) Dincolo de acest fel de categorii ale cunoaşterii (şi dincolo de cele axiologice), filosofia nu a bănuit nici măcar vag prezența în spiritul uman şi a unui alt gen de categorii cu desăvîrşire altfel decît cele obişnuite. Filosofia a fost preocupată exclusiv de categoriile cunoaşterii şi ale atitudinilor axiologice conştiente, în afară de aceste categorii, ivite ca nişte focare organizatoare în cadrul conştiinței, există însă după părerea noastră şi o garnitură completă, şi oarecum paralelă, de categorii secrete ale inconştientului, cari țin de ordinea şi finalitatea spontaneității noastre. Aceste categorii subterane ale inconştientului au format obiectul investigațiilor noastre în studii speciale. Rezultatele cercetărilor ne îndreptățesc să enunțăm i potetic existența acestui mare grup de categorii secrete, în slujba cărora suntem angajați, cele mai adesea fără s-o ştim. Sub dictatura lor se pare că stăm nu în mai mică măsură decît sub dictura categoriilor, care ne mijlocesc cunoaşterea existenței şi judecarea valorilor. Lumea, în care e situat omul, e văzută ca o urzeală, ca un material sensibil, sau gîndit, îmbrăcat într-un ansamblu de categorii cognitive şi de categorii de valori. Subiectul cognitiv are latitudinea de a se apleca de

exemplu asupra unui obiect ideal, cum ar fi bunăoară un raport numeric oarecare într-o operație matematică. Subiectul vede şi judecă acest obiect ideal al său, trecîndu-l prin strunga unei „categorii", cum ar fi de pildă aceea a „raportului". Subiectul cognitiv are latitudinea de a se apleca de exemplu asupra unui „lucru", ce-i este dat în experiența sensibilă; subiectul cunoaşte şi judecă acest obiect de pildă prin categoria „substanței". In orice caz categoriile, de care s-a interesat filosofia, țin de receptivitatea umană. Indiferent că exprimă adecvat un „ce" sau că sunt simple „momente subiective", categoriile acestea îşi găsesc întrebuințarea ca nişte cadre, şi intervin efectiv într-un proces de receptivitate umană, într-un proces de luare de act, într-un proces de cunoaştere deschisă unui obiect. Obiectul cunoaşterii poate fi o existență logică, matematică, pur ideală, sau o existență fenomenală sau transfenomenală.

Am încercat în două studii ample (Orizont şi stil şi Spațiul mioritic), să arătăm că în afară de categoriile receptivității,datorită cărora se organizează cosmosul cunoaşterii (şi în afară de categoriile, cari diversifică lumea valorilor), mai există un mare număr de categorii, şi anume acele ale spontaneității umane în genere. Categoriile acestea, aparținînd în primul rînd inconştientului (şi numai prin personanță conştiinței), alcătuiesc cotorul tăinuit al florei spirituale umane. Ele stau la rădăcina tuturor plăsmuirilor umane de natură culturală, adică la baza cosmosului stilistic, la temelia însăşi a stilurilor de viață şi de cultură. Un stil posedă ca substrat, după cum am avut prilejul să o demonstrăm, un complex de factori inconştienți, cărora lesne le găsim cîte o expresie „categorială". Am numit un asemenea complex abisal de factori categoriali matrice stilistică. O distincție esențială se impune din capul locului. Categoriile, care compun o matrice stilistică, sunt, atît prin structura cît si prin funcția lor, cu totul altceva decît categoriile receptivității, sau ale lumii ca obiect de cunoaştere imediată. Categoriile abisale, stilistice, îşi pun pecetea pe ceva, mai înainte ca ele să joace un rol în cunoaşterea umană, sau indiferent că vor juca vreodată acest rol. Categoriile stilistice determină lumea plăsmuirilor umane în calitatea lor de plăsmuiri. Categoriile celelalte, gnoseologice, determină lumea „dată" ca obiect de „cunoaştere". Categoriile acestea, ale receptivității cognitive, pot să fie, ce e drept, şi ele, rezultatul unor funcții inconştiente, dar numai în sens liminar „inconştiente"; în plenitudinea lor actualizată ele aparţin însă conştiinței. Categoriile spontaneității sunt, dimpotrivă, factori inconştienți într-un sens mai pozitiv şi mult mai profund; ele apar ca stigme ale plăsmuirilor noastre, de cele mai multe ori fără a ne da seama despre ele. Conştiința despre ele e ceva secundar, suplimentar. Dacă ni se permite să întrebuințăm o metaforă, am spune că există un etaj al conştiinței şi un subsol al inconştientului, fiecare cu garnitura sa specifică de categorii, deosebite prin chiar structura lor. Dacă există bunăoară cîte o categorie a spațialității şi a temporalității în lumea conştientă a receptivității noastre cognitive, vom admite că există undeva în inconştient şi nişte dublete orizontice ale lor, adică nişte funcții, cari se exprimă prin viziuni spațiale şi temporale de altă structură decît cele conştiente. Acele orizonturi inconştiente (spațial şi temporal) se imprimă într-un fel tuturor plăsmuirilor noastre spirituale. Cu aceasta am dat numai un exemplu de structurare categorială pe cele două planuri, ale conştiinței şi inconştientului. Categoriile abisale ale inconştientului sau ale spontaneității noastre plăs-muitoare sunt însă multiple. Ele nu se reduc la aceste viziuni inconştiente despre spațiu şi timp. în genere o matrice stilistică e alcătuită din următoarele categorii principale:

1. Categoriile orizontice sau de perspectivă:

a) Orizontul spațial (de exemplu spațiul tridimesional infinit, sau infinitul ondulat, sau spațiul alveolar, sau spațiul plan, etc.).

b) Orizontul temporal (timpul-havuz, timpul-cascadă, timpul-f luviu).

2. Categoriile de atmosferă: afirmarea globală, sau negarea, sau neutralitatea, față de tot ce se petrece în orizontul spațial şi temporal. (Aceste categorii pot fi numite şi „inconştient axiologice".)

3. Categoriile orientării: anabasicul, catabasicul, starea pe loc.

4. Categoriile formative: individualul, tipicul, stihialul. (Cît priveşte semnificația precisă a acestor termeni trimitem la studiile Orizont şi stil, şi Spațiul mioritic.)

Matricea stilistică conține, precum am afirmat şi altădată, în afară de aceste categorii principale, şi alte multe categorii de însemnătate mai secundară, asupra cărora nu trebuie neapărat să ne oprim aici. Pentru cititorii, care nu sunt în curent cu scrierile noastre, repetăm că un stil, o cultură, nu le privim ca rezultat al unui singur factor, nici ca un organism de sine stătător, monadic, cu membrană impermeabilă,

produs al unui vag „suflet" al culturii, cum vrea aşa-numita teorie morfologică (Spengler, Fro-benius). Stilul (şi cultura ca un ansamblu de stiluri) este rezultatul unor factori multipli, discontinui, de expresie categorială, cari prin amestecul si uneori prin interferența lor, constituiesc o matrice stilistică, cu cuibul în inconştientul omului.

Spiritul uman, complex structurat, posedă deci două feluri de garnituri categoriale complete: categoriile receptivității cognitive şi categoriile spontaneității plăsmuitoare. Prin ce se deosebesc în genere cele două feluri de garnituri categoriale? Vom trece în revistă deosebirile esențiale:

Categoriile receptivității aparțin în grad intens conştiinței, prin ele se constituie cunoaşterea. Categoriile acestea pot fi produsul unor funcții inconştiente, dar numai în sens liminar „inconştiente". Dimpotrivă, categoriile spontaneității aparțin inconştientului abisal: de acolo ele determină stilul plăsmuirilor spirituale. Aspectul stilistic al plăsmuirilor poate foarte uşor să scape neştiut tocmai creatorilor.

Categoriile receptivității, sau ale cunoaşterii imediate, tind, tocmai pentru a putea constitui o cunoaştere, să se mențină într-o stare de maximă constanță structurală. Ele pot spori ca număr, dar nu manifestă tendința de a se schimba ca structură. Ele se acumulează si se conservă. Dimpotrivă, categoriile spontaneității, chemate să determine lumea plăsmuirilor, nu sunt supuse acestui principiu al acumulării şi al constanței. Categoriile abisale ale spontaneității, o dată realizate în plăsmuiri mai mult sau mai puțin desăvîrşite, cad jertfă istovirii. În cazul acesta ele pot fi remaniate. O categorie abisală poate fi înlocuită cu alta de acelaşi „gen", existentă sau produsă, proaspăt ivită. De altfel categoriile abisale au posibilitatea de a se combina între ele în cele mai felurite chipuri, pentru a alcătui tot alte şi alte matrici stilistice.

Categoriile receptivității sunt, sau cel puțin tind a deveni „universale", „ecumenice". Categoriile abisale ale spontaneității variază, sau pot să varieze, de la o regiune geografică la alta, de la epocă la epocă, de la popor la popor, întrucîtva chiar de la ins la ins.

Categoriile receptivității, redînd aspecte sau articulații diferite ale cosmosului, se completează una pe cealaltă, ele se juxtapun. Ele se întregesc, ele nu-şi fac concurență, ci dimpotrivă, oricît de contrarii ar fi uneori, ele colaborează insistent la organizarea ideală a cosmosului. Cosmosul e aşa de complex încît are loc pentru toate aceste grefări categoriale, ba acest cosmos e aşa de bogat încît suscită se pare necurmat producerea de noi categorii. Nu mai puțin subiectul, care le acceptă pentru propriul său uz, le încape de asemenea pe toate. Din contră categoriile abisale sunt mult prea numeroase decît să încapă toate într-o singură matrice stilistică a inconştientului. Inconştientul poate opta pentru anume categorii, în nici un caz însă pentru toate cele existente şi cele posibile. O matrice stilistică inconştientă e constituită înainte de toate dintr-un fel de locuri categoriale, care pot fi ocupate de anume categorii specifice numai prin alternanță. Numărul categoriilor abisale e incomparabil mai mare decît al „locurilor categoriale", de care dispune o matrice stilistică. O matrice stilistică dispune de exemplu de un „loc categorial orizontic", de un „loc categorial formativ", etc. Există însă o mulțime de structuri categoriale, cari aspiră să ocupe un „loc categorial". Bunăoară la „locul categorial" orizontic-spațial aspiră să zicem spațiul infinit tridimensional, sau spațiul ondulat, sau spațiul plan, sau spațiul-boltă, etc. La „locul categorial" temporal aspiră de pildă timpul-havuz sau timpul-fluviu, sau timpul-cascadă. Intr-o matrice stilistică nu poate intra decît cîte una din aceste structuri categoriale. Aşa e cazul cu „locul" categoriilor de atmosferă, cu „locul" categoriilor de orientare, cu „locul" categoriilor formative. La fiecare din aceste locuri aspiră o mulțime de categorii specifice, dar fiecare poate fi ocupat mimai de o singură categorie specifică. Categoriile spontaneității, fiind aşadar prin funcția şi structura lor, alternante, sunt, cel puțin întrucît aparțin aceluiaşi gen, substituibile, una alteia. Din numărul existent de categorii abisale se pot produce pe această cale prin combinații diferite — o mulțime de ma-trici stilistice. Ar fi de notat, în aceeaşi ordine de idei, că uneori categoriile cu aspirații legitime la unul şi acelaşi „loc", interferează între ele, alterîndu-se reciproc, sau contaminîndu-se. Astfel de exemplu „tipicul" se poate contamina cu „stihialul", dînd împreună o categorie ibridă. Sau „timpul-fluviu" poate fuziona cu „timpul-havuz", etc. Un loc categorial poate fi deci ocupat si de o structură categorială derivată, secundară, produsă prin contaminare între categorii specifice. Matematica combina-țiunilor şi permutațiunilor şi-ar găsi aici un vast domeniu de aplicare, în orice caz o disociere se impune, în cadrul categoriilor receptivității nu există acest fel de „locuri categoriale", nici această substituibilitate, nici posibilitatea fuzionării ibride între categorii.

Admițînd cu Kant că diversele categorii, care constituiesc lumea cunoaşterii noastre, sunt momente subiective ale spiritului uman, vom fi cu atît mai îndreptățiți să admitem această teză în ceea ce priveşte categoriile abisale, care determină lumea plăsmuirilor. Categoriile abisale sunt factori acuzat subiectivi. Există cu alte cuvinte nu numai un apriori cognitiv, ci şi un apriori abisal-stilistic. Lumea noastră, dată şi închipuită, e determinată de un dublu apriori, de două garnituri de categorii apriori. Lumea noastră, cît priveşte cadrele ei categoriale, se înfruptă deci din izvoarele spiritului uman, cu o intensitate exponențială. E aceasta o formulă, care dă măsura apropierii şi distanțării noastre în raport cu filosofiile curente referitoare la chestiunea în discuție. De reținut pe urmă că aprioritatea pur cognitivă tinde spre constanță şi ecumenicitate, cîtă vreme aprioritatea abisală se complace, pînă la un punct şi în anume condiții, în variație si individualizare. („Apriorismul" are pentru noi numai semnificația unui „funcționalism subiectiv" creator de „ordine", sau „modelator", în raport cu un material oarecare. Apriorismul cognitiv-receptiv e stăpînit de principiul „conservării", iar apriorismul abisal de principiul „istovirii" prin „realizări plăsmuite".) Din toate acestea urmează că aşa-zisele categorii cognitive ale receptivității țin mai mult de destinul nostru existențial ca atare, consubstanțial cu instinctele noastre de autoconservare şi de orientare, cîtă vreme categoriile abisale țin de destinul nostru creator prin excelență. Existența categoriilor abisale, a matricei stilistice, constituie sub unghi metafizic chiar mărturia cea mai hotarîtă despre destinul creator al omului în lume. Categoriile receptivității nu furnizează însă nici un argument în acest sens. Problematica amplă, dar cam monocordă a categoriilor, se revarsă astfel într-o problematică complexă şi contra-punctică. Alături de tabla felurit clasificată a categoriilor, care au preocupat pe filosofi pînă acum ca o simplă numărătoare de mătănii, se aşază dintr-o dată un şirag de categorii, care populează subsolul conştiinței, şi care au rămas neobservate pînă acum ca atare, adică tocmai în calitatea lor categorială şi apriorică. Cele două masive şi complete garnituri de categorii, care mobilează, la figurat vorbind, etajul şi subsolul spiritului uman, diferă una de alta atît prin structura cît şi prin funcția şi finalitatea lor. Cu aceasta nu am fi îmbogățit numai cu o nouă perspectivă problematica categoriilor, dar am fi făcut o întîie încercare de a întemeia filosofia culturii pe o teorie inedită a categoriilor. Concepția morfologică înțelege cultura ca un organism de sine stătător, înzestrat cu un misterios „suflet" (după Spengler, „paideuma" după Frobenius), şi aceasta nu într-un înțeles metaforic, ci în înțelesul deplin şi cel mai autentic al termenilor „organism" şi „suflet". Ni se va concede că opiniile noastre, care întemeiază stilul (cultura) pe o complexă, amplă, teorie categoriala si pe funcții abisale, s-au despărțit definitiv de ipotezele morfologiei.

Stabilirea categoriilor abisale, stilistice, sau ale spontaneității, oferă anumite avantaje şi pe alte planuri de cercetări. Enunțarea existenței lor ne pune în situația de a vedea într-o lumină neaşteptată şi unele categorii de ordin ideal, despre care s-a vorbit îndeajuns şi pînă acum, fără să se ajungă însă la o epuizare a chestiunii. Ne referim de astă dată la categoriile numite „axiologice" care oglindesc lumea valorilor (de pildă: adevărul, eroarea, binele, răul, frumosul, urîtul, etc.). Categoriile de asemenea natură circulă, fiecare pentru sine, încărcate de semnificații dintre cele mai diverse. Să meditām puțin de exemplu asupra categoriei „frumosului". Această categorie posedă, înainte de toate, o semnificație vagă, generală, rarefiată, echivalentă aproape cu aceea a plăcutului estetic. Estetica însă a găsit încă de mult timp că are toate motivele să facă deosebire între un „frumos natural" şi un „frumos artistic". Şi cu bună dreptate. (Filosofia, nu totdeauna bine sfătuită, s-a căznit mult timp să reducă cele două genuri de „frumos" la un numitor comun. Făcînd o reprivire, chiar foarte îngăduitoare, asupra soluțiilor propuse, nu s-ar putea afirma că încercările ar fi izbutit, măcar cîtuşi de puțin. Unii filosofi încearcă să reducă totul la frumosul natural. Alții propun rețeta contrară, de a se reduce frumosul natural la cel artistic. Kant însuşi credea că poate să treacă de la unul la celălalt printr-o simplă schimbare de perspectivă. El afirma că în natură e frumos ce pare operă artistică, iar în artă e frumos ce pare operă a naturii. Soluția kantiană pare ingenioasă şi în acelaşi timp simplă ca faimosul ou. Dacă însă gînditorul german ar avea dreptate, ar trebui să masacrăm istoria artelor şi să decimăm pe artişti. Cu definiția kantiană nu ne putem apropia, ca să nu mergem prea departe, nici măcar de pictura bizantină! Această artă, şi în general arta egipteană şi arta răsăriteană, se refuză categoric definiției kantiene. Concluzia practică ar fi să se renunțe o dată pentru totdeauna la reducția la un numitor comun a frumosului „natural" şi „artistic".) Epitetul frumosului se altoieşte totdeauna f ie pe un fenomen „natural", fie pe un produs „artistic". Ori epitetul frumosului se grefează în fiecare din aceste două posibilități, pe altfel de categorii. Un „cal" în cadrul

naturii poate fi „frumos", desigur. De remarcat e însă că în acest caz „frumosul" e sezisat în directă legătură cu conceptul biologic, de specie, şi numai cu acesta, al calului, în natură un cal e „frumos", cînd reprezintă în toată plenitudinea sa vitală media biologică. Acelaşi cal, fotografic redat, s-ar putea să fie „neutral" sub unghiul frumosului artistic. Ca operă de artă o statuie ecvestră poate fi desigur de asemenea „frumoasă"; în acest caz epitetul frumosului se grefează - nu pe conceptul biologic ca atare - ci pe o seamă de categorii, inconştient aplicate, pe categoriile din care se împleteşte o matrice stilistică, şi care nu intervin niciodată în judecarea unui fenomen natural (decît poate printr-o pervertire a instinctelor fireşti). In artă un cal e găsit „frumos" după cum variază „stilul": în unele epoci calul trebuie să aibă un aspect foarte „individualizat", alte dați calul trebuie să aibă o înfățişare „stihială", spre a i se acorda un epitet apreciativ pozitiv, sub unghi artistic. De remarcat e că „individualizantul", „stihialul", judecate după criteriile frumosului „natural" par monstruozități. Interesant e că şi o operă de artă, creată sub imperiul categoriei „tipizante" poate să prezinte aspecte „monstruoase" sub unghiul frumosului' „natural". Cele mai ideale statui de zei greceşti sunt bunăoară lipsite de „pupile", în cadrul „naturii" acest aspect e „monstruos". Sculptorul grec stăpînit de categoria abisală a „tipicului" s-a ferit să redea „pupilele" ochilor dintr-un sentiment foarte just că nimic nu „individualizează" o ființă aşa de hotărît ca tocmai „pupilele" ochilor. Sculptorul grec le-a anulat deci, pentru a se menține pe planul „tipicului", chiar cu riscul de a vulnera criteriile frumosului „natural", în judecarea frumosului natural şi a celui artistic intervin criterii cu totul diferite, între care nu este nici o punte de trecere. Frumosul artistic e, atît ca plăsmuire, cît şi ca obiect de apreciere, condiționat între altele de existența categoriilor abisale, sau ale spontaneității care se imprimă de altfel tuturor plăsmuirilor umane. Valoarea frumosului artistic se constituie şi o operă artistică e cîntărită pe temeiul unei matrici stilistice, de natură inconştientă. De existența categoriilor abisale urmează deci să țină seama şi estetica, în chiar diferențierea categoriilor sale axiologice, la definiția frumosului şi a celorlalte valori ale sale.

Un alt fapt, paralel, din domeniul gnoseologiei, se cere singur sub condei. Ne gîndim la categoria axiologică a „adevărului". Există desigur o definiție nominală a adevărului, înțeles ca ecuație între idee şi realitate. Dar definiția aceasta ideală echivalează cu un simplu postulat, pentru realizarea căruia nu ne este dată nici o certitudine, nici un criteriu de judecare, şi nici posibilitățile vreunui control. De fapt „adevărul" e judecat după criterii exterioare oricărei necesități imanente ideii de adevăr, după criterii care i se adaogă oarecum dinafară. Vom asista astfel la ramificarea adevărului într-un fel de „adevăr natural" şi un „adevăr plăsmuit". Adevărul „natural" e cîntărit după criterii, care consistă în aplicarea categoriilor cognitive asupra unui material sensibil, un proces care duce la organizarea unei „experiențe faptice". Adevărul acesta „natural" aparține cunoaşterii, pe care altădată am numit-o „paradisiacă". Kant a încercat să arate că adevărul acesta este: o strînsă urzeală de categorii şi de material de intuiție. Numai cît el n-a ținut seama în criteriile, pe care le propunea, de vasta zonă a adevărurilor „plăsmuite", produse complicate ale cunoaşterii, pe care altă dată am numit-o „luciferică". însăşi ştiința naturală şi exactă, şi cosmologia, sunt surprinse la fiecare pas asupra delictului de a se deda „construcțiilor ". Ori tocmai în problematica cunoaşterii luciferice, care e cu totul altfel articulată decît problematica cunoaşterii paradisiace, intervin criterii de apreciere a „adevărului", cu totul sui-generis. Aceste adevăruri nu sunt judecate numai după criterii logice şi de intuiție concretă, - ele poartă şi pecetea celorlalte categorii, adică stigmatele categoriilor abisale, stilistice, care nu joacă nici un rol în judecarea adevărurilor naturale. Cînd cosmologia imaginează de pildă un spațiu infinit tridimensional, această construcție teoretică nu-şi are temeiul şi nu-şi găseşte criteriile în spațialitatea sensibilă, indeterminată, ci mai curînd într-o categorie orizontică inconştientă, abisală, de natură stilistică. Unui om de ştiință, înzestrat cu o anume matrice stilistică, i se vor părea „verosimile" numai plăsmuirile ipotetice şi constructive, care, în afară de argumentele logice şi intuitive, oglindesc prin stuctura lor şi categoriile sale abisale. Judecățile de apreciere, care se referă la adevărurile „plăsmuite", vor varia deci după cum variază matricea stilistică a oamenilor, de la regiune la regiune, de la epocă la epocă. Teoria categoriilor abisale aduce cu alte cuvinte noi lumini şi în domeniul gnoseologic, în orice caz definiția kantiană a adevărului, sau mai bine zis, criteriile, pe care filosoful le propune, păcătuiesc prin unilateralitate. Prin ele se reduce cunoaşterea umană la un „torso" penibil mutilat. A te mulțumi cu acea definiție, ar fi ca şi cum în estetică n-ai vrea să vorbeşti decît despre frumosul natural si ai trece cu vederea domeniul mult mai complex al frumosului artistic.

Categoriile abisale ale spontaneităţii participă aşadar constitutiv la structurarea unor variante foarte importante ale categoriilor axiologice. N-am dat decît exemple din domeniul estetic şi gnoseologic. Examenul altor termeni axiologici poate fi continuat după modelul exemplelor date.

După ce am caracterizat diferenţial categoriile „conştiinţei" si ale „inconştientului", se pune în chip inevitabil problema: cum poate în genere conştiinţa să ia act de existenţa categoriilor inconştientului? Problema e, în parte cel puţin, şi una de metodologie.

Categoriile inconştientului dabîndesc o prezenţă în conştiinţă pe două căi:

1. Prin „eficienţă".
2. Prin „personanţă".

Creaţiile de cultură, ca atare, sunt prin unitatea şi consecvenţa lor de stil o probă despre eficienţa reală a categoriilor abisale. Categoriile abisale sunt deci prezente în conştiinţă sub forma realizată în creaţii de cultură.

Valorile, normele, criteriile, de care conştiinţa se lasă condusă în aprecierea creaţiilor de cultură, sunt, în parte cel puţin, rezultatele unei „personanţe" din inconştient, adică un ecou al categoriilor abisale.

O conştiinţă individuală poate lua însă act şi de categorii abisale străine ei, aceasta examinînd atent creaţiile de cultură produse mulţumită unor asemenea categorii. Natural că niciodată conştiinţa nu poate să seziseze direct categoriile abisale în funcţia lor generatoare, sau mai precis modelatoare, ca atare. Avem posibilitatea de a cunoaşte asemenea categorii abisale, străine nouă, numai datorită amprentelor, pe care ele le lasă asupra operelor de cultură.

CONCEPTE FUNDAMENTALE ÎN ŞTIINŢA ARTEI

În dorinţa de a da un relief cît mai răspicat teoriei noastre despre categoriile abisale ale inconştientului, credem nimerit să ne spunem părerea asupra unor încercări ale ştiinţei artei, de a stabili anume „concepte fundamentale" în vederea studiului operelor de artă. Asemenea încercări s-au ivit destul de numeroase si destul de fecunde în ultimele decenii. Ne vom scuti de sarcina obositoare de a ghida cititorii prin desişul sau prin labirintul tuturor acestor tentative, ceea ce de altmintrelea ar fi si suficient de inutil pentru scopul ce-l urmărim. Nu ne putem priva totuşi de plăcerea de a examina în privinţa aceasta cel puţin rezultatele unui studiu reprezentativ. E vorba despre studiul-model, foarte temeinic în felul său, al lui Heinrich Wolfflin: KunstgeschichtlicheGrund-begriffe1 (ed. I, 1915, ed. VII, 1929, Miinchen), care a stîrnit o seamă de discuţii şi un concurs de năzuinţi similare, nu numai în ştiinţa artei, dar şi în ştiinţa literaturii. Preocupat mai presus de toate de problema evoluţiei stilistice în artele plastice, Wolfflin e mînat precumpănitor de ambiţia înaltă de a descoperi o „lege". Dacă această ambiţie e în adevăr şi bine sfătuită sau numai greşit îndrumată de spiritul ştiinţific al veacului trecut, rămîne încă să se vadă. Fapt e că cercetările lui Wolfflin culminează în enunţarea unei pretinse „legi evolutive": există după părerea sa în istoria artelor plastice o evoluţie psihologică necesară de la „clasic" la „baroc", de la „static" la „dinamic". Ar exista adică un ritm istoric, care se găseşte desăvîrsit ilustrat prin succesiunea dată a celor două epoci, în arta „renaşterii" şi a „barocului". Dualismul evolutiv al acestor faze poate fi privit însă, după Wolfflin, ca lege psihologică, ca o schemă potrivită pentru studiul şi descrierea celor mai multe perioade evolutive ale artelor. Cele două momente sau faze, fiecare avîndu-şi preţul în sine, se deosebesc sub unghi stilistic printr-o seamă de aspecte, pe care Wolfflin

1. Principii fundamentale ale istoriei artei, în româneşte de E. Costcscu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968 (n. ed.).

le fixează în anume „concepte fundamentale". Evoluţia de la clasic la baroc s-ar face totdeauna astfel:

1. De la „liniar" la „pictural".
2. De la „planuri " la „adîncime".
3. De la „forma închisă" la „forma deschisă".
4. De la „multiplicitate" la „unitate".
5. De la „claritatea absolută" la „claritatea relativă".

Sensul ce-l dă Wolfflin acestor termeni e însă mult mai puţin variat, decît pare la întîia privire. Astfel clasicismul e surprins sub o serie de aspecte, care în fond sunt foarte asemănătoare şi care prin corespondenţa lor interioară se leagă unul de celălalt. Clasicul înclină spre liniar, clădeşte perspectiva în planuri izo-labile unul de celălalt, se complace în forme închise, în multiplicitate precizată şi în claritate absolută. Unei descripţii similare îi e supus şi barocul. Barocul e pictural, cunoaşte adîncimea în sens dinamic, tinde spre forme deschise, vagi, spre unitatea imprecisă a întregului şi spre o claritate doar relativă. Wolfflin ilustrează fiecare dintre aceste perechi de concepte polare (linia-rul-picturalul, planul-adîncimea, forma închisă-forma deschisă, etc.), cu exemple sugestive şi incontestabil cuceritoare, din arta secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea. Să examinăm din punctul nostru de vedere aceste aşa-zise „concepte fundamentale". Din expunerile lui Wolfflin rezultă în orice caz că ar exista o corespondenţă desăvîrşită, o reciprocitate congruentă între feţele clasicului, privite în ele şi pentru ele; şi tot aşa între feţele barocului. Atributele clasicului: liniarul, procedeul perspectivic prin planuri izolabile, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, sunt înţelese ca aspecte înrudite prin conţinutul lor, ca aspecte care se produc parcă la fel cu echivalenţele în geometria proiectivă; ele formează o catenă de momente similare. La fel cele cinci atribute ale barocului. Nu e decît logic ca Wolfflin să mărturisească la un moment dat, el însuşi, că oricare ilustraţie, dată pentru unul din aspectele clasicului, e valabilă în cele din urma şi pentru oricare alt aspect al clasicului. Aceeaşi afirmaţie se impune şi în cazul barocului. Wolfflin ne asigură pe urmă că cele cinci concepte fundamentale ale clasicului pot fi considerate, cu oarecare libertate, ca simple feţe diverse ale unuia şi aceluiaşi lucru (p. 245). Dată fiind această situaţie se pune întrebarea dacă aşa-zisele „concepte fundamentale" ale clasicului şi ale barocului, relevate de Wolfflin, posedă însuşirile necesare spre a putea fi numite „categorii" în accepţia deplină a acestui termen, aşa cum filosof ia l-a adoptat de la Kant încoace, sau cel puţin în sensul ce i-l atribuim noi în teoria despre „categoriile abisale". Ne putem îngădui un răspuns foarte răspicat: între conceptele clasicului (sau ale barocului) stabilite de Wolfflin există, după părerea noastră, o prea masivă corespondenţă sau congruenţă de conţinut, pentru ca ele să poată fi privite drept tot atîtea „categorii". Conceptele, prin care Wolfflin determină un stil, posedă ele între ele, un numitor comun, care aproape le anulează diferenţele. Toate conceptele clasicului (liniarul, planurile izolabile, forma închisă, multiplicitatea precisă, claritatea absolută) au la Wolfflin semnificaţii, care, cîntărite şi analizate mai de aproape, apar numai ca moduri de ale preciziei statice sau ale „clarităţii distincte" realizată pe rînd în material de-o crescîndă complexitate. De aşijderea conceptele barocului (picturalul, adîncul dinamic, forma deschisă, unitatea imprecisă, claritatea relativă) sunt, în interpretarea ce le-o dă chiar Wolfflin, numai moduri de ale vagului dinamic, care se realizează fie asupra unui material mai simplu, fie a-supra unui material mai complicat. Intre conceptele, prin care Wolfflin vrea sa fixeze un stil, există, cu alte cuvinte, numai o diferenţă de complexitate, dar nu de esenţă. Sub unghiul esenţei conceptele lui Wolfflin, destinate să redea semnalmentele unui stil, îşi corespund intens şi masiv, ele formează o catenă de similitudini, mai mult decît familiare. Fiind reductibile la un nucleu comun, aceste concepte nu pot fi, după părerea noastră, socotite drept tot atîtea „categorii". Conceptele lui Wolfflin, întru cît sunt reductibile, pot să implice categorii, dar nu sunt ele înşile „categorii". Să ne aducem aminte că între categoriile cunoaşterii, propuse de Kant în faimoasa sa tablă, se remarcă totdeauna şi o diferenţă ireductibilă de esenţă. Fiecare categorie e „categorie" între altele şi fiindcă aduce prin conţinutul ei conceptual ceva radical nou faţă de tovarăşele sale. Ideea de „unitate", de pildă, e sub unghiul conţinutului ei cu totul altceva decît ideea de „cauzalitate"; ideea de „existenţă" înseamnează altceva decît aceea a „necesităţii", etc. Categoriile pot desigur să se implice uneori, cum de exemplu ideea de cauzalitate implică pe aceea a substanţei, totuşi de la una la alta nu se trece în nici un caz prin porţile echivalenţei, ci numai peste scîndurile de salt ale eterogenului. Categoriile manifestă cu alte cuvinte, întru cît sunt plurale, şi o pronunţată discontinuitate de conţinut. Noi înşine, stabilind, dincolo de categoriile cunoaşterii şi existenţa secretă a unor „categorii abisale1'" (ale inconştientului), ne-am referit la idei divers înspicate ca semnificaţie. De această diversitate a semnificaţiilor ne convingem lesne printr-o simplă operaţie comparativă. Să privim tabla acelor categorii — orizontice, de atmosferă axiologică, de orientare, sau formative. Fiecare categorie se aîirmă ca un spor hotărît şi ireductibil în raport cu toate celelalte. U n lucru e bunăoară „spaţiul ondulat" şi altceva „timpul-havuz". Un lucru e „anabasicul" şi altceva categoria formativă a „tipicului". Un lucru e „individualizantul", - cu totul altul

„stihialul". Nici una dintre aceste categorii nu cheamă şi nici nu implică cu necesitate pe celelalte. Ele nu alcătuiesc o catenă omogenă grație unor similitudini de conținut, în fond categoriile îşi merită cu adevărat numele numai cînd nu au nici un alt atribut comun, mai relevant, în afară de nota „categorială", adică în afară de funcția creatoare de ordine ca atare. Liniarul, forma închisă şi determinată, multiplicitatea precisă, claritatea absolută, aşa cum le înțelege Wolf f lin, sunt de fapt concepte seriale, care reprezintă acelaşi „model", executat fie mai simplu, fie mai complicat. Conceptele wolffliniene, oricît de fundamentale ar fi pentru artă, nu sunt „categorii" în accepția obişnuită a acestui termen, întrucît le lipseşte eterogenitatea profundă, ce caracterizează categoriile. Potrivit teoriei noastre, propusă în studiul de față si în lucrări anterioare, o „matrice stilistică" posedă ca momente constitutive un număr indeterminat de „categorii abisale". Intre categoria orizontică, categoria de atmosferă, categoria orientării si cea formativă, nu surprindem însă vreo corespondență copleşitoare sau un nucleu comun absorbant. Ele nu sunt concepte seriale, interior congruente, căci fiecare exprimă ceva cu totul nou față de toate celelalte. Oricare categorie abisală se prezintă ca o sferă ireductibilă şi se afirmă ca un focar de organizare de sine stătător. Sub unghiul esenței categoriile abisale sunt deci ca şi categoriile cunoaşterii, discontinue, şi nu suportă între ele în nici un fel semnele ecuației. Dacă între categoriile abisale există totuşi o solidaritate, aceasta nu e de similitudine familiară sau de congruență de conținut, în general categoriile nu alcătuiesc un lanț, grație unei simetrii de esență; între ele se declară doar, în chip secund, o solidaritate de completare reciprocă. Ele se adaogă una alteia cu un spor arhitectonic, pentru ca împreună şi prin împletire, să constituiască osatura şi articulația unui „cosmos", sau mai precis aunui„cos-moid". Categoriilor, deşi profund distincte, le atribuim deci o convergență, o sinergie cosmogenetică. Astfel categoriile conştiinței receptive compun, prin convergența lor, arhitectonic, un cosmos natural; iar categoriile abisale, ale spontaneității noastre, compun prin sinergia lor un cosmoid stilistic. N-am vrea ca aceste cîteva observații în marginea cercetărilor atît de oneste ale ştiinței artei să fie răstălmăcite. Nu negăm cercetărilor, cărora li se închină cu atîta sîrguință ştiința artei, fertilitatea. Dimpotrivă. Ținem doar să precizăm că Wolfflin, şi tovarăşii săi, nu şi-au tăiat drum pînă la sacrele rădăcini, adică pînă la categoriile autentice ale creației. Stăruind în preajma unor concepte perife-riale, ei nu au presimțit nici abisalul, în preajma căruia noi ne-am oprit cu uimire. Gît de departe e încă Wolfflin, şi toți cîți l-au urmat, de această teorie a „categoriilor abisale" ale Inconştientului, se desprinde lămurit chiar din textul său. Wolfflin accentuează adesea că conceptele fundamentale (cele două serii: linia-arul... picturalul...) sunt forme conştiente. Wolfflin se găseşte, cu oareşicare întîrziere încă, pe drumul arătat de Alois Riegl, în preajma lui 1900, şi nu se abate de la itinerarul urmat de toți gînditorii „conştiinței". Fără de a le diminua întru nimic contribuția, conceptele fundamentale wolffliniene le privim ca moduri ale aşa-zisei „voințe artistice". Ca atare locul lor în teoria generală a stilului e cu totul periferial. Desigur că analizele wolffliniene, şi cele similare, au colaborat efectiv la reliefarea ştiințifică a stilurilor şi poate chiar la vădirea unui aspect ritmic în evoluția artelor plastice. Dar aceste contribuții nu răstoarnă glia pînă în dedesubtul generator. Ele rămîn în lumina zilei şi au astfel mai mult un caracter descriptiv. Aci e vorba de înfățişarea cea mai concretă a unor stiluri, de carnația lor înflorită, iar nu de acel secret cîmp dinamic subteran, care guvernează geneza stilurilor. Conceptele fundamentale, în care au culminat aceste cercetări de ştiința artei, sunt şi pot fi fundamentale pentru ştiința artei, dar nu sunt fundamentale pentru spiritul uman. Ele nu sunt categorii autentice, fiindcă le lipseşte discontinuitatea de esență şi în acelaşi timp sinergia cosmogenetică. Ele nu reprezintă focare de sine stătătoare, centre de cristalizare independente; ele au un caracter derivat, iar prin conținutul lor ele sunt reductibile la o semnificație identică, în fond cercetările wolffliniene revin la caracterizarea şi lămurirea unui stil printr-o singură notă: toate aspectele clasicului sunt văzute ca variații sau peripeții ale „preciziei statice", iar aspectele barocului ca variații ale „vagului dinamic". Toate aspectele unui stil sunt prin urmare după Wolfflin in cazul cel mai bun variante ale unei singure „categorii". Şi de vreme ce nu ni se vorbeşte decît despre „clasic" şi „baroc", pentru toate perioadele evolutive din istoria artelor, am avea în total două categorii, invocate spre a lămuri si a istovi toată această îmbelşugată istorie a artelor. Cam puțin pentru a ne lămuri varietatea stilistică de o explozivă şi tropicală divergență de forme a operelor artistice din atîtea timpuri si locuri. Şi cam puțin, e mult prea puțin. Viziunea e, să ni se ierte expresia, penibil de simplistă, iar potența ei explicativă aşa-zicînd nulă. Wolfflin e tot aşa de monocategorial în expozeul său explicativ asupra stilurilor, ca şi Spengler sau Frobenius, sau Riegl, care, precum am arătat altădată, vor

să vadă fiecare stil drept rezultat al unui sentiment al spațiului, şi atît. Dar poate avea un singur factor sau un singur concept energia şi substanța necesară spre a fi cosmogenetic? Punînd întrebarea, am dat, dacă nu ne înşelăm, şi răspunsul. La fel cu înaintaşii si urmaşii săi, Wolfflin se mişcă pe urmă exclusiv în sfera „conştiinței", ceea ce îl îndepărtează încă o dată de sacrele rădăcini. Cînd Schmarsov, unul dintre cercetătorii cei mai merituoşi în domeniul ştiinței artei, a încercat să lămurească substratul aspectelor stilistice, a recurs la configurația anatomică a omului, vorbindu-ne despre felul cum sunt puşi ochii în cap, - despre verticala trupului omenesc, despre chipul omului de a se mişca, etc., ca şi cum toate aceste particularități invocate nu ar fi general-omeneşti şi de totdeauna. Ori prin condiții general omeneşti şi de totdeauna, poți lămuri orice, numai varietatea imensă a stilurilor - nu! Pînă la concepția despre „matricea stilistică", înțeleasă ca un complex cosmogenetic pluricategorial şi abisal, nu şi-a tăiat drum, după cîte ştim, nimenea pînă acum. (Categoriile sunt aci înțelese în sensul deplin al termenului: ca factori discontinui, eterogeni, de o sinergie cosmogenetică suficientă sieşi.) Filosofia şi gîndirea de pînă acum nu si-au putut închipui că spiritul uman posedă două garnituri complete de categorii: o garnitură de categorii ale conştiinței, de organizare receptivă a lumii empirice; şi o altă garnitură de categorii abisale ale inconştientului, de întruchipare spontană şi plăsmuitoare a unei simili-lumi. (Acestea variază enorm, după timpuri şi locuri.) Ştim din capitolul precedent prin ce se disting aceste garnituri, una de cealaltă, încît găsim de prisos să mai stăruim asupra diferențelor. Deosebirile conferă în orice caz spiritului uman, sub unghi structural, un aspect etajat şi oarecum contrapunctic.

COSMOS ŞI COSMOIDE

„Categoriile abisale" alcătuiesc împreună, ca şi categoriile de cunoaştere, cadrele şi coordonatele unui întreg cosmic, în general categoriile se orînduiesc de la sine într-un complex arhitectonic, şi formează, sub unghi numeric în chip necesar o pluralitate tocmai suficientă, pentru a constitui, prin convergența lor, osatura şi articulația unui „cosmos". Urmează din acestea că încercările intermitente ale unor anume gînditori de a reduce, pe cît posibil, numărul categoriilor, cîteodată chiar la una singură, porneşte dintr-o gravă neînțelegere inițială a situației. Aceşti gînditori ignoră tocmai finalitatea cosmogenetică a categoriilor. Categoriile, fiind destinate să articuleze un cosmos, nu pot să fie decît plurale. De una singură, oricare dintre ele, ar rămînea ineficace. De altfel categoriile se întregesc arhitectonic pînă la evidență şi parcă înadins spre a articula un tot cosmic. Aceste afirmații sunt valabile şi cu privire la categoriile „abisale". Categoriile abisale, care compun o matrice stilistică, sunt eterogene, distincte chiar prin esența lor, nu mai puțin ele manifestă însă şi o convergență, o sinergie cosmogenetică. Categoriile abisale, care se imprimă unei lumi plăsmuite, sunt, precum am arătat, altfel structurate, decît categoriile conştiinței, care se imprimă lumii date, empirice. Totuşi între categoriile conştiinței şi cele ale inconştientului există, pînă la un punct, un fel de para-cores-pondență. Să lămurim această afirmațiune. O lume plăsmuită posedă mai întîi, ca şi lumea sensibilă, nişte cadre orizontice: cadrul spațial şi cadrul temporal. Para-corespondența, despre care vorbim, consistă în faptul că aceste cadre orizontice sunt într-un fel structurate, cînd e vorba despre o lume plăsmuită, şi altfel cînd e vorba de lumea sensibilă. Bunăoară, orizontul spațial al lumii sensibile este extensiv, intuitiv, dar indetermi-nat ca formă, confundîndu-se totdeauna cu peisajul. Cadrul spațial al unei lumi plăsmuite e un dublet al acestui orizont sensibil, dar de-o structură mult mai determinată. (El poate fi spațiu tridimensional infinit, sau spațiu ondulat, sau spațiu plan, sau spațiu boltă, etc.) Cadrul temporal al unei lumi plăsmuite (de exemplu timpul-havuz, sau timpul-cascadă, sau timpul-fluviu) e şi el un dublet al cadrului temporal, în care se desfăşoară lumea sensibilă, dar un dublet mai precis structurat şi de o anume configurație. Acestea, cît priveşte „orizonturile". Dar lumea nu e compusă numai din „orizonturi", ci şi din „lucruri". Ori lucrurile din lumea sensibilă au o para-corespondență în lucrurile „plăsmuite" şi de intenție revelatorie. Spunem „para-corespondență", fiindcă şi de astă dată lucrurile plăsmuite îndură determinați-unile unor categorii cu totul particulare, care în forma aceasta nu participă la determinarea şi articularea lucrurilor din lumea sensibilă. Lucrurile plăsmuite iau un aspect şi o formă radical si consecvent unilaterală, fie individualizată, fie tipizată, fie stihială. Aceste categorii nu intervin în determinarea lucrurilor din lumea sensibilă, decît poate în chip miraculos, sau printr-un accident al naturii. Avem aşadar pînă acum „orizonturile" şi „lucrurile" cu structurile lor categoriale şi specifice, după cum e vorba

despre lumea sensibilă sau despre o lume plăsmuită. La aceste categorii orizontice şi formative se adaogă o altă clasă de categorii: cele ale atmosferei axiologice. Cîtă vreme lucrurile concrete din orizonturile sensibile sunt divers prețuite Inexistența şi valoarea lor, de la caz la caz, şi de la subiect prețuitor la subiect prețuitor, lucrurile „plăsmuite cu intenție revelatorie" sunt parcă înconjurate în totalitatea lor de o comună atmosferă axiologică. Se poate fireşte întîmpla, ca lucrurile lumii sensibile să fie înglobate în chip secundar în orizonturile lumii revelator-imaginare, şi ca atare să adopte la rîndul lor acelaşi accent axiologic, pe care-l au lucrurile plăsmuite. Lucrurile sensibile participă însă la o asemenea atmosferă axiologică numai în chip indirect. Fapt e că lucrurile integrate în orizonturile revelator-imaginare poartă în totalitatea lor un accent axiologic fie de afirmare, fie de negare, fie neutral. Astfel de pildă pentru spiritul european existența în orizonturile închipuite (şi prin reflex secundar existența în orizonturile sensibile) apare parcă înzestrată cu un semn pozitiv, cîtă vreme pentru spiritul indian aceeaşi existență e învestită cu un semn negativ. Pentru spiritul european toate lucrurile integrate în orizontul său infinit, imaginar-reve-lator, sunt înconjurate şi străbătute de aerul unei afirmări inițiale, cîtă vreme aceleaşi lucruri pentru spiritul indian sunt împrejmuite şi pătrunse de aerul unei tăgăduiri originare, debordante, care se revarsă asupra întregului conținut posibil, al cadrelor orizontice. Indiferent aşadar de prețuirea, intensă sau mai puțin intensă, de care se bucură individual lucrurile sensibile, empirice, în viața cotidiană, conținuturile cadrelor orizontice imaginar-revelatorii poartă în totalitatea lor, ca un fel de aură axiologică, grație căreia ele sunt sau global afirmate sau global negate, sau global neutralizate. (A se vedea în privința aceasta capitolul Accentul axiologic din Orizont şi stil.) La accentul do-bîndit datorită categoriilor axiologice se adaogă semnificația categoriilor inconştiente ale „orientării", în lumea sensibilă lucrurile pot avea cele mai diverse mişcări si orientări în raport cu orizontul lor, adică o diversitate de o infinită variație, şi cu totul accidentală. Cînd e vorba însă de lucrurile, de subiectele şi obiectele, plasate în orizonturile imaginar-revelatorii, situația se schimbă. Mişcărilor şi orientărilor, ultime, şi oarecum secret pre--zente în lucruri, li se imprimă parcă un ritm sincronizat şi un sens unic. Subiectelor li se atribuie parcă un anume destin comun, şi lucrurilor o anume mişcare sau o orientare interioară, colectivă, fie de înaintare în orizont, fie de retragere din orizont, fie de stare pe loc. Printr-un act rezumativ şi de totalizare, se atribuie lucrurilor o atitudine fie expansivă, fie de retragere, fie de stare pe loc față de coordonatele spațiului şi ale timpului. Subiectele se integrează avansînd cu entuziasm în orizont, sau se izolează încercînd parcă o ieşire din orizont, sau vegetează neutrale în orizont. Am numit altădată aceste sensuri de orientare: categoria anabasicului, categoria catabasicului şi categoria stărei pe loc. Pentru orientarea şi pentru destinul stăpînit de categoria „anabasicului" de pildă, stau mărturie viața, arta şi problematica europeană. Pentru orientarea şi destinul stăpînit de categoria „catabasicului" sau a retragerii din orizont, găsim ilustrații supreme în viața, arta şi problematica indică.

Cu acestea am f i reconstituit sumar, şi sub unghiul sinergiei cos-mogenetice, tabla celor patru clase sau genuri de categorii abisale, cărora li se adaogă însă multe şi varii categorii de a doua mînă, asupra cărora nu e necesar să stăruim aici 1.

1. Factorii, care determină conținutul şi structura unei creații de cultură, nu pot fi reduşi toți la funcții „categoriale". Sunt unii factori prea complecşi, prea secundari, prea locali, şi prea personali ca să îngăduie o asemenea reducție „categorială". Totuşi şi aceşti factori pot să țină de ordinea atitudinilor spirituale inconştiente şi să se lege de „matricea stilistică". Astfel de factori sunt de pildă „vîrsta adoptivă", „sexul adoptiv", despre care am vorbit în capitolul privitor la Cultura minoră şi cultura majoră. Dar un astfel de factor e de exemplu şi „eul adoptiv", inconştient, despre care am vorbit în Spațiul mioritic. Un asemenea „eu adoptiv" este „eul voevodal" al lui Eminescu, sau „eul medieval-împărătesc" al poetului german Ştefan George.

Vom socoti de acum, aşadar, drept o particularitate eminamente „categorială" nu numai discontinuitatea de esență şi pluralitatea, ci şi sinergia arhitectonică, convergența cosmogenetică. Categoriile abisale dau şi ele în felul lor osatura unei lumi, ca şi categoriile cunoaşterii receptive. Ori, alcătuind o garnitură cosmogenetică sieşi suficientă, categoriile abisale nu pot fi puse alături şi în aceeaşi serie cu categoriile conştiinței sau ale cunoaşterii. Puse alături în cadrul conştiinței, categoriile, pe care le numim abisale, ar altera cu structura lor pe cele ale cunoaşterii, făcîndu-le concurență prin para-corespondența lor. Cîtă vreme filosofia şi ştiința artei s-au văzut îndrituite să lămurească aspectele unui

stil în sens monocategorial, această categorie „solitară" putea foarte lesne să fie anexată, ca un compartiment inofensiv, conştiinţei. În momentul, în care explicăm însă aspectele unui stil printr-o pluritate de categorii, printr-o întreagă garnitură, sieşi suficientă şi cosmogenetică, aceste categorii nu mai pot fi simplu anexate conştiinţei. Ele trebuie să aparţină altei regiuni spirituale, căci altmintrelea ar încăleca si ar denatura, prin para-corespondenţa lor, structurile categoriale ale conştiinţei. Categoriile abisale compun o garnitură aparte completă, împrejurarea că aceste categorii abisale sunt plurale, făcînd o garnitură sieşi suficientă şi para-corespondentă celor ale cunoaşterii, împrejurarea că ele posedă o discontinuitate de esenţă şi în acelaşi timp o sinergie cosmogenetică, furnizează un argument decisiv în favoarea tezei noastre că ele nu aparţin conştiinţei. Dar care regiune a spiritului uman ar putea să fie populată de asemenea categorii, dacă conştiinţa nu le suportă fără primejdia alterării? Evident, numai Inconştientul. Lumea alcătuită arhitectonic, datorită convergen-ţei categoriilor abisale, nu este aşadar identică cu lumea empirică, la care se referă implicit categoriile conştiinţei. Cele două lumi sunt diverse sau para-corespondent structurate, înainte de toate lumea impregnată de categoriile abisale nu este o lume dată, ci o lume plăsmuită, şi de intenţii revelatorii. Iar o lume plăsmuită se deosebeşte de lumea dată, empirică, şi prin alte aspecte decît cele ce rezultă din diferenţele categoriale. Să reţinem bunăoară că lumea dată, empirică, e una singură; ea e compusă din lucruri, evenimente, subiecte şi obiecte. Toate aceste lucruri, evenimente, subiecte şi obiecte se sumează ca să facă împreună o singură lume. în lumea empirică, lucrurile nu sunt decît „părţi", „fragmente", care împreună sunt chemate să compună „lumea". Ori pe podişul plăsmuirilor revelatorii nu există la dreptul vorbind o singură lume, ci nenumărate. Oricare din lumile plăsmuite poate fi clădită în cadrele şi pe coordonatele unor categorii abisale, care de fiecare dată pot să fie parţial sau în întregime tot altele şi altele. Creaţiile de cultură, privite izolat, individual (o operă de artă, o teorie, un mit, o concepţie, etc.) nu sunt simple „părţi", „fragmente", ca lucrurile care alcătuiesc lumea empirică, în realitate orice creaţie de cultură, cu adevărat realizată ca atare, pe temeiul unor categorii abisale, e într-un fel o „lume", căci orice plăsmuire de asemenea natură poartă în sine şi pentru sine pecetea unei garnituri întregi de categorii. Cîtă vreme lucrurile care compun lumea empirică sunt condamnate să-şi împartă orizontul spaţial şi temporal, există, în raport cu lumea lor, totdeauna numai ca „parte" ; creaţia de cultură există, nu numai ca „parte", care solicită neapărat suplimentul sau adaosul altor părţi ci ca un fel de lume, ca o „simili-lume". Cîtă vreme orice lucru din lumea dată e un simplu fragment, care cere imperios să fie integrat în frontul tuturor celorlalte lucruri, o creaţie de cultură (de exemplu o operă de artă) este în sine şi pentru sine un cosmoid. Un lucru empiric coexistă spaţial cu toate celelalte; o creaţie de cultură îşi poartă orizontul spaţial şi temporal, specific ei, în ea însăşi. Un lucru oarecare, din lumea empirică, nu e purtătorul categoriilor, care îl determină, decît în complexul amplu al experienţei, adică numai ca moment în cadrul lumii sensibile, iar niciodată izolat. Despre un lucru sensibil nu putem face la dreptul vorbind nici o afirmaţie categorială, dacă îl izolăm. Dobîndind determinaţiuni categoriale, cum ar fi de pildă aceea de unitate, de substanţă, de existenţă, etc., lucrul se integrează de fapt într-o lume care îl depăşeşte enorm. Cu totul altul e cazul creaţiilor culturale. O plăsmuire artistică îşi poartă în sine categoriile abisale, ca aspecte cînd manifeste, cînd la-tente. O creaţie de cultură e o simili-lume, un cosmoid, iar categoriile, care îi stau la temelie, le descifrăm din structurile ei ca atare. Chiar şi o plăsmuire în aparenţă simplă, cum este de exemplu teoria vibraţiunilor în fizică, ni se înfăţişează ca un „cosmoid". în adevăr această plăsmuire teoretică poartă, tatuate pe făptura ei, tiparele categoriilor abisale ale omului european. Teoria că lumina este vibraţiune a eterului nu putea să fie construită decît de o minte, care se simte înconjurată de un orizont spaţial matematic, omogen, infi:«.it; ea nu putea fi construită decît de o minte, care afirmă existenţa, căci altfel nu i-ar căuta un substrat; ea nu putea fi construită decît de un spirit „anabasic", singurul care se aventurează într-o asemenea problematică prin excelenţă expansivă. Din semnele întipărite pe făptura oricărei plăsmuiri de cultură se poate reconstitui, cu oarecare divinaţiune, matricea stilistică, ce-i stă la bază.

Acestea o dată precizate, vom putea lua în dezbatere unele păreri cu privire la raportul dintre opera de artă şi o aşa-zisă concepţie despre lume, păreri care se bucură actualmente de o largă circulaţie. Ştiinţa artei, estetica şi filosofias-au ocupat de la o vreme cu arzător interes de această problemă. Un Dilthey, un Nohl, un Dvorak, un Ermattinger, şi mulţi alţii, şi-au jertfit sezoanele cele mai fericite ale vieţii, spre a arăta că opera de artă este expresia intuitivă, plastică, a unei concepţii sau viziuni despre

lume. In opera de artă ei caută cu pasiune, şi nu fără îndemînare, res-frîngerile unui Weltanschauung. Afirmaţiunea că opera de artă ar fi precipitatul intuitiv al unei viziuni cosmice poate fi desigur sprijinită cu impunător lux de argumente, numai cît toate aceste argumente, fără deosebire, intră în discuţie pe călcîie scîlciate. în adevăr nimic mai simplu decît să extragi cu oarecare imaginaţie dintr-o operă de artă un Weltanschauung, şi să te legeni pe urmă în naiva închipuire că opera de artă e transpunerea în plan intuitiv sau un echivalent plastic al acestui Weltanschaung. Intr-o asemenea operaţie explicativă intervin, fără ştirea autorilor fireşte, anume trucuri de prestidigitaţie, pe care trebuie să le denunţăm. Teza e falsă în sine şi primejdioasă prin consecinţe. De n-ar fi decît împrejurarea că o asemenea teză duce la foarte deplasate criterii de apreciere a operei de artă şi am avea suficient motiv să-i tăiem răsuflarea. Dacă, din imprudenţă, am accepta teza ar urma să conchidem că cele mai reprezentative şi mai înalte opere de artă sunt poemele didactice. Dar chiar şi cea mai embrionară sensibilitate artistică e, prin firea ei, ferită de asemenea grosolane criterii. Opera de artă nu rosteşte o concepţie despre lume, nici un anume sentiment al lumii, cum se exprima unii, ca să îmblîn-zească poziţia. Opera de artă este în felul său o„simili-lume", un „cosmoid", iar aceasta datorită categoriilor abisale, care îi imprimă pecetea. Ceea ce este cu totul altceva. Nu se poate desigur tăgădui posibilitatea de a face o paralelă între o anume operă de artă şi anume concepţie despre lume. (Există de exemplu o corespondenţă între un dom gotic şi metafizica mistică a unui Meister Eckhart.) Paralelizarea se justifică însă prin aceea că ambele creaţii sunt „cosmoide", care au ca bază aceleaşi tipare abisale, în realitate concepţia despre lume nu este un „prius" explicativ faţă de opera de artă; cele două creaţii paralelizate, fiind „cosmoide" pe temeiul aceloraşi tipare abisale, sunt de fapt „surori". Trucul, despre care vorbeam, consistă în înlocuirea pe furiş a unei matrici stilistice, adică aunei garnituri sieşi suficiente de categorii abisale, printr-o aşa-zisă „concepţie despre lume". Ori, un complex de categorii abisale nu e o concepţie despre lume; categoriile abisale reprezintă un mănunchi de f actori pur dinamici, inconştienţi, cîtă vreme concepţia despre lume sau sentimentul lumii sunt formaţiuni conştiente, mai mult sau mai puţin închegate, adică rezultate, ela-borate, un rod, un sfîrşit, iar nu un început, şi nu un substrat. Pe baza trucului întrebuinţat s-ar putea afirma şi că în viziunea despre lume a unui timp oarecare se reflectează sau se precipită orientarea artistică a timpului. Tezele sunt deopotrivă de adevărate şi mai ales deopotrivă de eronate. Teoria unui Nohl sau Dvorak despre funcţia generatoare de artă a concepţiilor despre lume cere numaidecît o corectură. Aerul unor similitudini familiare, ce apropie uneori o operă de artă de o anume concepţie despre lume, a sedus pe aceşti teoreticieni să vadă în viziunea despre lume o „mumă" a operei de artă. Era mai nimerit şi mai conform realităţii, dacă ei ar fi văzut aci un raport fratern. Confuzia s-a produs din pricina că aceşti teoreticieni, mişcîndu-se exclusiv în domeniul conştiinţei, nu vedeau decît concepţii despre lume sau opere de artă. între două fenomene, subteran înrudite, ei au introdus astfel un iluzoriu raport de procreare. Dacă ar fi bănuit cîtuşi de puţin măcar existenţa categoriilor abisale, inconştiente, ei ar fi fost scutiţi de o asemenea răstălmăcire şi de sarcina tragic-inu-tilă de a produce argumentele necesare1.

Estetica si ştiinţa artei au privit opera de artă în două chipuri: sau ca expresie intuitivă, pentru uzul obştesc al sensibilităţii

1. Italianul Francesco Flora (Dai romanticismo al futurismo, Milano, 1925) are o concepţie analogă despre creaţia de artă, cînd afirmă: „Realitatea în totalitatea ei curge în sufletul artistului; în actul spiritual, pe care el îl îndeplineşte, este, în afară de valorile pur sensibile ale ochiului, ale pipăitului, ale urechii, lumea întreagă, care se încheagă într-o viziune individuală". O operă de artă e privită aci ca un simbol al lumii întregi. Creaţia de artă, o operă, e socotită aşadar, în raport cu totalitatea lumii date, că ea ar întruchipa o viziune personală despre lume. Păcatul acestei definiţii este neclaritatea cuvîntului „viziune", care poate să însemneze tot felul de lucruri. Părerea noastră e că opera de artă nu întruchipează o viziune cosmică, ci e p simili-lume, un „cosmoid", iar aceasta în sensul precis că materia, sau conţinutul operei de artă sunt impregnate de articulaţiile unui complex întreg de categorii abisale, cosmogenetice. Aceste „categorii", care alcătuiesc osatura operei de artă sunt însă cu totul altfel structurate decît categoriile lumii sensibile. O operă de artă nu este deci un „simbol" al lumii totale, sensibile, şi nu-şi primeşte valoarea, ca un reflex, de la totalitatea lumii sensibile. O operă de artă este un cosmoid, o lume specială, de intenţii revelatorii şi care tinde a se substitui lumii sensibile. Lumea sensibilă, totală iese deci din comparaţia cu opera de artă, degradată.

În Spaţiul mioritic am vorbit şi noi despre o „metafizică" a unei opere de artă, şi anume a catedralei Sfintei Sofii. Cu aceasta n-am înţeles însă nici un moment că o anume metafizică este muma operei de artă. „Sofianicul" trebuie înţeles de fapt ca o categorie abisală, care se manifestă deopotrivă în metafizică, în artă, în religie, etc.

umane, a unei viziuni despre lume, ceea ce precum văzurăm este greşit, sau prin prisma unor concepte pur formale (Wolfflin, Schmar-sov, etc.), ceea ce se demască drept încercare cel puţin nesatisfăcătoare, întîia teză se datoreşte unei confuzii, scuzabile prin anume aparenţe, iar a doua teză se datoreşte sfielii de a depăşi prea mult un anume empirism. Ambele teze au, în ciuda poziţiilor lor ad-verse, ceva comun. Ele vor să explice aspectele operei de artă prin condiţii, care ţin deopotrivă de „conştiinţă". Din partea noastră am crezut că putem înfrînge dificultăţile, încercînd să lămurim aspectele operei de artă prin condiţii, care zac dincolo de barieră: prin „categoriile abisale" ale Inconştientului. Am arătat, nădăjduim destul de convingător, că noţiunile formale, propuse de Wolfflin şi de tovarăşii săi, nu sunt nici categorii autentice şi nici mai ales categorii abisale. Că noţiunile formale în chestiune nu sunt categorii autentice, se dovedeşte prin aceea că însumarea lor nu dă cadrele şi coordonatele unui „cosmoid". Conceptele formale ale unui stil sunt, în forma propusă de Wolfflin, reductibile la o singură „categorie". Ori, categoriile, atît cele ale cunoaşterii (kantiene), cît şi cele abisale (ale noastre), au ca particularităţi esenţiale: 1. Discontinuitatea de esenţă şi pluralitatea sieşi su-cientă; şi 2. convergenţa cosmogenetică. Categoriile, atît cele ale cunoaşterii, cît şi cele abisale, alcătuiesc două garnituri complete, şi fiecare garnitură furnizează osatura unei lumi, sau cel puţin a unor „cosmoide". Categoriile cunoaşterii, precum: spaţiu, timp, unitate, lucru, substanţă, cauzalitate, existenţă, necesitate etc. posedă evident această convergenţă cosmogenetică, rotunjită în sine (pe plan ideal-cognitiv). Dar şi categoriile abisale, pe care le-am stabilit, precum categoriile orizontice, cele formative, cele ale atmosferei axiologice, şi de orientare, etc., posedă, la rîndul lor, exact aceeaşi convergenţă cosmogenetică, rotunjită în sine (pe plan ideal-plăsmuitor). Această convergenţă cosmogenetică, rotunjită şi sieşi suficientă, lipseşte însă conceptelor formale (serial reductibile la cîte o singură categorie), pe care le propun un Wolfflin, un Schmarsov şi alţii, învestindu-le cu un rost alfabetic în studiul operelor de artă. Conceptele lor, oricît de utile pentru analiza şi identificarea stilistică a operelor de artă, nu sunt hotărîtoare pentru soluţionarea întrebării cu privire la substraturile stilului. Conceptele formale, la care s-au oprit sau pe care le reeditează din cînd în cînd, remaniate puţin, ştiinţa artei, sunt recomandabile ca mijloace descriptive ale unui stil, dar ele eşuează în faţa problemei mai grave: Cum se explică complexitatea cosmoidală a unui stil, cum se explică asemănarea sau deosebirea, cînd parţială, cînd mai profundă, dintre stiluri, si cum se explică varietatea însăşi, incomensurabilă, a stilurilor? Complexitatea cosmoidală a unui stil nu poate fi lămurită fără de discontinuitatea, eterogeneitatea şi pluralitatea categorială imanentă unei matrici stilistice inconştiente. Iar asemănarea, deosebirea şi varietatea stilurilor implică în chip necesar posibilităţi nelimitate de combinare şi permutare între categoriile abisale.

Conceptul cosmoidelor ne oferă pentru întîia oară un criteriu pentru determinarea volumului şi complexităţii categoriale ale unei matrici stilistice. O matrice stilistică trebuie să posedă în structura ei atîtea categorii abisale, cîte sunt necesare pentru ca prin însumarea lor convergentă si arhitectonică să se obţină un cosmoid. Opera de artă e un cosmoid, dar şi celelalte creaţii de cultură, mitul, construcţia ipotetică, teoria, concepţia metafizică, sunt de asemenea „cosmoide". Produsele unei matrici stilistice fiind totdeauna cosmoide, se lămureşte şi de ce o matrice stilistică nu poate să fie „monocategorială". O matrice stilistică nu poate să conţină mai puţine categorii, decît sunt efectiv necesare pentru plăsmuirea unui cosmoid.O singură categorie, oricare ar fi ea, nu poate însă avea o asemenea potentă. Sub acest unghi vom înţelege caducitatea tuturor încercărilor de a explica stilul, ale unui Nietz-sche, Riegl, Frobenius, Spengler, Wolfflin, Schmarsov, etc. Greşeala lor a fost aceea de a fi încercat să înţeleagă stilul„monocate-gorial", în cadrul conştiinţei, sau chiar necategorial în cadrul conştiinţei. Finalitatea cosmoidală a unei matrici stilistice ne obligă să concepem matricea nu numai ca fiind constituită dintr-o garnitură categorială cosmogenetică sieşi suficientă, dar ne mai obligă în acelaşi timp să atribuim această garnitură, completă în felul ei, de categorii, inconştientului, iar nu conştiinţei.

Filosofia, istoria, şi ştiinţa artei, au fost stăruitor preocupate în ultimele decenii şi de problema

evoluției stilurilor. Wolfflin si mulți alți cercetători s-au străduit chiar să ne dea o „lege evolutivă". Ințelegînd stilurile monocategorial, acești cercetători au crezut că pot să stabilească o rînduială, cu forță de lege, o pendulare dialectic-polară între „clasic" şi „baroc", sau între „liniar" şi „pictural", între „tectonic" şi „contratectonic", etc. Dacă privim lucrurile sub unghiul teoriei noastre stilistice, căutarea unei legi în acest domeniu se demască singură ca o jalnică himeră. Toate încercările de acest soi sunt osîndite să rămînă eforturi fără folos. Dacă stilurile ar fi monocategoriale, s-ar putea în adevăr spera să se găsească o asemenea lege de pendulare dialectică şi de contrast istoric. Un stil e însă pluricategorial, iar experiența istorică ne arată că o matrice stilistică nu e niciodată total atinsă de dialectica tezei şi antitezei, ci numai parțial. De pildă în istoria picturii stilul „clasic" e urmat de stilul „romantic" (ilustrate prin opera unui David şi Delacroix). Observăm în acest proces că anume categorii, cum ar fi „orizontul infinit" şi „tipizarea" se afirmă deopotrivă în stilul clasic ca şi cel romantic; dialectica istorică atinge numai alte categorii: de exemplu „staticul" clasic e înlocuit prin „dinamicul" romantic!1 Se poate deci afirma că matricea stilistică rezistă sau cedează dialecticei istorice totdeauna numai parțial, ceea ce revine la afirmația că dialectica istorică nu are putere de lege asupra stilului. Situația se agravează, pentru căutătorii de legi şi prin împrejurarea, că într-o anume situație dată nu se poate de loc prevedea care categorie dintr-o matrice stilistică va fi atinsă la un moment dat de dialectica istorică, pentru a face loc unei categorii contrare. Evoluția este aşadar imprevizibilă. Nu negăm fenomenul istoric al succesiunii prin contrast. Susținem numai că această dialectică nu are loc între stiluri privite global, ci numai parțial, între aspecte stilistice. Ori, cum stilul e multi-categorial, nu se poate şti niciodată dinainte, care anume aspect va suferi o substituție printr-un aspect contrar. A căuta deci o lege evolutivă în acest domeniu, însemnează în cazul cel mai inofenpierdere de timp.

Cititorii se vor întreba de ce numim o operă de artă un „cosmoid", iar nu un „microcosm". Ținem să ne asigurăm cititorii, că nu recurgem niciodată la alcătuirea unor noi termeni fără de a fi

1. După Hegel „ideea" nu e o formă imobilă a cerului platonic. Din proprie inițiativă ideeaiese necontenit din sfera cristalină a eternității, se realizează în natură - şi pe urmă se întoarce iarăşi Ia sine în conştiința omului şi în creațiunile spirituale ale acestuia în istorie. Ideea e în felul acesta în neîntrerupta'miscare;' se transformă de la sine în contrarul ei, şi îmbrățişîndu-se cu momentul contrar se înfăptuieşte iarăşi şi iarăşi sintetic pe planuri tot mai înalte. Ideea, expresie a tipicului, nu mai e statică, ci se mişcă cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, arțiculînd ritmic o universală devenire. Dumnezeu nu este, Dumnezeu devine: prin catastrofe şi reculegeri. Filosofia aceasta, aşa mişcată cum e, poate servi drept analogie pentru cele mai multe apariții ale timpului. Pictura lui Delacroix, după răceala şi rigoarea clasicilor, înseamnă o asemănătoare ieşire din statica ideilor platonice. Zeița libertății duce poporul pe baricade: mişcarea, patetică din acest tablou rezumă toată înclinarea spre „dinamic" a epocii. Formele sunt desigur tot atît de idealizate ca şi la clasici, dar sunt forme în mişcare, forme agitate, tumultoase, în poezie Byron s-a pătruns mai mult decît oricare altul de acelaşi patos al mişcării. De la Don Juan aventurierul pînă la Cain, căutătorul de moarte, personajele întruchipate de Byron se adîncesc în vîrtejuri lăuntrice sau se descarcă în f apte cuceritoare de lumi. Byron însuşi a avut una din cele mai agitate vieți: în Faust Goethe l-a eternizat în acel clocotitor personaj, Buforion, născut din dragostea Elenei şi a lui Faust. „Euforion" nu e numai Byron, ci e romantismul însuşi, o împreunare a formelor tipice cu dinamica cea mai răscolitoare.

constrînşi de împrejurări, sau de obiectul cercetat. Termenul de „microcosm" posedă o semnificație consacrată prin îndelungată întrebuințare, o semnificație, care nu este însă de nici un folos pentru ceea ce am dorit să formulăm. „Microcosm" însemnează, în filosof ie, cu totul altceva decît ceea ce înțelegem prin cuvîntul „cosmoid". Microcosmul e o lume în miniatură prin complexitatea sa materială, prin substanța si conținutul său ca atare. Cosmoidul e altceva; cosmoidul e o simili-lume, şi aceasta în primul rînd prin cadrele şi articulațiile sale categoriale. Gosmoidul, oricît de complex ca osatură categorială, poate fi ceva foarte simplu ca substanță. Alte deosebiri: microcosmul e totdeauna gîndit în forma acelorași categorii ca şi macrocosmul empiric. Ori cosmoidul se prezintă sub cu totul alte forme şi aspecte categoriale, decît macrocosmul empiric, Cîtă vreme un microcosm face parte integrantă din macrocosm, cosmoidul e o plăsmuire revelatorie a spiritului uman şi ca atare face concurență macrocosmului, tinzînd să i se substituie. Potrivit acestor diferențieri, omul real, sau individul cu trupul şi cu sufletul său, de

pildă, poate fi privit ca un „microcosm", dar o operă de artă nu îndeplineşte condiţiile unui „microcosm". Opera de artă e un „cosmoid".

SUB SPECIA STILULUI

Există o mulţime de probleme, întru soluţionarea cărora teoria despre matricea stilistică (înţeleasă ca un complex de categorii abisale) e chemată să aducă o hotărîtoare contribuţie, probleme pe care felurite discipline şi le-au pus în cursul timpurilor şi care nu şi-au găsit pînă acum decît soluţii parţiale sau contradictorii. Amintim cîteva asemenea probleme: cum trebuie să înţelegem raportul dintre „individ" şi „colectivitatea etnică"? Este colectivitatea etnică o unitate reală? în ce măsură? Este individul numai un „exponent" al etnicului? Sau etnicul este o simplă umbră abstractă, real fiind numai individul? Iată aci un şir de întrebări,cărora li s-au dat soluţiile cele mai felurite, răspunsuri care în fond n-au izbutit însă decît să permanentizeze ceaţa stăpînă peste acest ţinut. Unii gînditori au sperat cu tot dinadinsul să poată conferi etnicului accepţia unei entităţi metafizice, în virtutea căreia un popor ar apărea ca întrupare a unei „idei divine". Filosofii şi istoricii romantici, precum şi odraslele lor nemijlocite, s-au legănat o jumătate de secol în acest gînd, sufocat pe urmă de un anume scientism pozitivist. Gînditori, porniţi la drum sub steagurile naturalismului, înfruntînd orice ispită metafizică, s-au străduit să definească etnicul mai curînd în sens biologic, ca o rezultantă, în înceată devenire, a unor factori, precum: masa ereditară, înrîuririle peisajului, ale climatului sau ale ocupaţiei. Naturalismul reduce etnicul oarecum la o medie statistică extrasă, prin calcul abstract, din norma reactivă a unui număr de indivizi. Gînditorii, după opinia cărora etnicul este întruparea unei idei metafizice, prefac individul în simplu exponent al ideii, al etnicului.Etnicul ar fi substanţa, individul numai un accident sau o expresie. Ceilalţi gînditori, de orientare naturalistă, înclină evident să vadă în individ singura realitate efectivă; etnicul ar fi doar o noţiune, o noţiune eminamente abstractă, în care se încheagă notele comune ale unui mai mare sau mai mic număr de indivizi asemănători sub unghiul normei lor reactive. Deodată cu mistica etnicului, şi cu mişcările ei adiacente mai recente, „etnicul" se găseşte parcă în căutarea.calităţii sale metafizice de odinioară. Antinomia „etnic" - „individ" persistă deci, cu alternanţe de accent. In dezbaterile stîrnite în jurul acestei probleme s-a făcut apella un moment dat şi la avantajele posibile ale punctului de vedere stilistic. Cum însă stilul e conceput în general „monolitic", ca o entitate monocategorială, nu s-a putut ajunge nici pe calea aceasta la o soluţie convenabilă a antinomiei în chestiune. Situaţia teoretică creată prin concepţia monolitică despre stil nu îngăduia decît o soluţie tranşantă şi unilaterală a problemei. Căci, sau identifici „etnicul" cu un anume „stil" (monolitic), şi atunci individul devine un simplu „exponent", sau identifici „individul" cu un anume „stil" (monolitic), şi atunci etnicul devine o simplă umbră abstractă. Noi nu vedem stilul ca o entitate absolută, ci ca produsul unei matrici, alcătuită din categorii abisale, discontinue, dar sinergie şi arhitectonic combinate. Sub unghiul acesta avem latitudinea şi libertatea nestînjenită să trecem fără deniei o dilemă de la etnic la individ şi de la individ la etnic. Sub unghi stilistic etnicul îngăduie în adevăr o definiţie printr-o sumă elastică de categorii abisale. De la etnic la individ nu se trece nici ca de la substrat la exponent, ca de la substanţă la accident, dar nici ca de la abstract la concret; de la etnic la individ se trece ca de la un complex numeric mai redus, la un complex numeric mai amplu, de categorii abisale. Niciodată individul nu va fi deci un simplu exponent al etnicului, fiindcă individul posedă totdeauna alături de categoriile abisale, ce aparţin etnicului, mai multe ori mai puţine categorii abisale, ce-i aparţin numai lui. Iar de cealaltă parte, niciodată etnicul nu e o simplă abstracţiune, o medie extrasă comparativ şi analogic din normele reactive ale indivizilor. Ţinîndu-se seama de elasticitatea chestiunii, etnicul poate fi realmente exprimat printr-o sumă de categorii abisale, care sunt puteri efective, xeale, prezente în inconştientul colectiv al indivizilor. Raportul dintre etnic şi individ e sub unghi stilistic labil şi variabil. Câteodată individul adaogă, continuativ, categoriile sale abisale la cele etnice, deosebindu-se de etnic numai prin categorii de însemnătate mai periferială; cîteodată însă individul se izolează abrupt de categoriile abisale etnice, în sensul că în el se declară efectiv numai unele categorii abisale etnice, dar nu toate; aceşti indivizi se deosebesc de etnicul, la care totuşi participă, nu numai prin categorii periferiale, ci şi prin categorii abisale de primă importanţă; aceşti indivizi au un profil mai individualizat şi se găsesc într-un lei de statornică tensiune în raport cu etnicul, care alcătuieşte fundalul lor. E clar că aici nu desfăşurăm problema

raportului dintre etnic şi individ decît în perspectiva stilistică. Ce rol joacă de pildă graiul şi sîngele în constituirea etnicului şi inclusiv a individului, rămîne o chestiune importantă în sine, dar lăturalnică pentru ideile, ce ne preocupă.

Mai există şi alte probleme, care nu au fost totdeauna norocos aduse în legătură cu teoria stilului. Aşa e chestiunea „perioadelor" istorice, sau aceea a „generațiilor". Rezultatele acestui mariaj de perspective apar din nefericire viciate de aceeaşi prejudecată generală a concepției monolitice despre stil. Cert e că istoria se pretează la o împărțire în „epoci", în „perioade". Cu privire la valabilitatea unor asemenea împărțiri se impune însă o serioasă restricție: niciodată perioadele nu trebuiesc imaginate ca şi cum ar reprezenta întreguri monolitice. Din momentul, în care adoptăm concepția că un stil e întemeiat pe un număr considerabil de categorii abisale, discontinue, care nu numai că nu sunt egal de rezistente față de izbeliştele vremilor, dar care din propriu secret îndemn tind chiar spre primenire, independent una de cealaltă, se va înțelege, că orice periodizare a proceselor istorice nu poate avea decît un aspect unilateral. Oricare categorie dintre cele abisale, ale unei matrici stilistice, poate fi prefăcută în perspectivă şi prilej de „periodizare" a unui proces istoric. De pildă sub unghiul categoriei formative a tipizării clasicismul şi romantismul artei plastice franceze (David-Delacroix) pot fi considerate ca o singură „perioadă", cîtă vreme, sub unghiul categoriei „stărei", acelaşi proces istoric apare divizat în epoci diametral opuse: clasicismul e „static", romantismul e „dinamic". Teoria noastră stilistică confirmă posibilitatea periodizărilor, dar ne dezbăra în această privință de orice dogmatism.

Cîteva observații în legătură cu raportul dintre conceptul de stil şi conceptul de generație. Un stil poate uneori să coincidă cu o generație biologică, dar nu trebuie să coincidă. O generație (ca unitate biologică de loc şi timp) este uneori în adevăr cuprinsă şi stăpînită de un stil colectiv (cu diferențe individuale minime de la ins la ins), dar tot aşa o generație poate fi divizată de cercurile întretăiate a două sau a mai multor stiluri, (în Franța bunăoară naturalismul şi simbolismul sunt pînăla un punct contimporane. La fel în Germania clasicismul şi romantismul se încalecă, cel puțin cîtva timp.) Natural că atîta vreme cît gîndim stilul monolitic, vom fi prea dispuşi să confundăm „generațiile" cu „stilurile". Din momentul însă în care ne hotărîm să privim stilul sub unghiul discontinuității categoriilor abisale, înțelegem numaidecît că generația şi stilul dau concepte, care nu se leagă în chip necesar, care pot adică să coincidă, dar care nu trebuie să coincidă.

Filosofia istoriei şi a culturii ar fi cruțată de multe rătăciri inutile, dacă s-ar hotărî să-şi revizuiască ideea despre stil. înainte de orice filosofia trebuie să înceteze de a gîndi stilul monolitic. Iată cîteva revizuiri nu numai posibile, dar si necesare:

1. Orice stil e „cosmoidal". Stilul se întemeiază adică totdeauna pe un complex de categorii abisale discontinue, sinergie, arhitectonic combinate. O categorie e totdeauna substituibilă prin altele de acelaşi gen.

2. Unitatea de stil nu e un ce absolut. Stilul, fiind întemeiat pe o combinație arhitectonică de factori discontinui, manifestă o remarcabilă elasticitate.

3. Există stiluri „individuale". Niciodată însă un stil nu e individual prin toate categoriile sale abisale. Cel puțin cîteva, dintre cele importante, sunt totdeauna colective.

4. Există stiluri „colective". Nu putem generaliza însă prea mult un stil, fiindcă cu cît îl generalizăm, cu atît îl restrîngem la mai puține categorii abisale. Ori un stil are, precum ştim, caracter cosmoidal, ceea ce înseamnă că trebuie să-l legăm cel puțin de un anume număr minim de categorii abisale. Cînd reducem stilul şi dincolo de acest minim, nu mai avem de a face propriu-zis cu un „stil", ci doar cu categorii abisale izolate.

Această concepție despre stil demonstrează vizibil, cum se poate trece fără dileme teoretice de la un stil colectiv la un stil individual, şi de la un stil temporal de lungă durată, la un stil instantaneu. Şi invers.

SEMNIFICAȚIA METAFIZICĂ A CULTURII

Nu s-ar putea spune că la baza culturii ar sta o pretinsă nemulțumire a omului cu imediatul şi o necesitate de a evada cu orice preț din urzelile şi nimicniciile acestuia. Nemulțumirea cu imediatul nu ni se pare — înainte de toate — un fapt destul de primar, capabil de explozii atît de creatoare. Nemulțumirea cu imediatul e mai curînd un fapt secundar, un aspect derivat, care se produce tocmai din

pricina că omul se simte încărcat cu alt destin decît acela al existenţei întru şi pentru imediat, într-un fel nemulţumirea cu imediatul presupune cu alte cuvinte o depăşire prealabilă a acestuia, cel puţin virtuală. Lumea, ca prezenţă concretă, ca împletire amplă de date imediate, n-a fost niciodată în stare să satisfacă, pentru a ne rosti astfel, capacitatea existenţială a omului. Pentru această capacitate prezenţa concretă a fost totdeauna numai „material", un simplu „moment", „punte de salt". Omul, din chiar clipa cînd i s-a declarat „omenia", a bănuit cu prisosinţă că imediatul nu este locul său, planul şi cuibul chemării sale. Cert e, că în toate timpurile, chiar în cele mai nesigure, omul s-a situat singur sub constelaţii invizibile, încercînd să vadă dincolo de imediat, dincolo — nu în sensul dimensiunilor spaţiale şi temporale ale acestui imediat, ci într-un sens mai adînc. „Dincolo" în sensul transcenderii. A aduce însă imediatul în relaţie simptomatică cu un „dincolo", înseamnă a te situa într-un „mister" ca atare. Nu am atins oare aici pulsul omenescului la încheietura sa cea mai caracteristică? Nu începe de fapt existenţa umană, spre deosebire de existenţa zoologică, tocmai cu această situare în mister? Un gînditor contemporan a încercat, cu impresionantă caznă scolastică, să arate că existenţa omului, ca fel specific, ar fi „existenţa în lume". Dar, oricît de grea de sens, această „existenţă în lume" nouă ni se pare cel mult gradual, ca intensitate de conştiinţă si sub unghiul complexităţii, deosebită la om şi la seiurile felurite de zoon. într-un fel fiecare animal trăieşte în lumea sa. Aspectul nu ni se pare de loc specific uman. Printr-o asemenea definiţie omul îndură de fapt o animalizare, ceea ce înseamnă că pe această cale nu se prea poate pune temeiul unei antropologii. Gîndirea contemporană a animalizat întrucîtva omul şi prin consecinţele, ce le scoate din aşa-zisa „existenţă în lume". Pentru circumscrierea lirică a acestei existenţe ni se oferă termeni ca „îngrijorare", „anxietate", etc. ceea ce iarăşi nu este ceva specific uman. Nu, existenţa umană este ca aspect fundamental „existenţă în mister", existenţă săltată într-un orizont, datorită căruia eo ipso lumea ca împletire şi urzeală de date imediate e depăşită si cade ca ţarina de pe călcîie în mers. A exista ca om înseamnă din capul locului a găsi o distanţă f aţă de imediat, prin situarea în mister. Imediatul nu există pentru un om decît spre a fi depăşit. Imediatul există pentru om numai ca pasaj. Ca simptom al unui altceva, ca signal al unui „dincolo". Dar situarea în mister, prin care se declară incendiul uman în lume, cere o completare; situaţiei îi corespunde un destin înzestrat cu un permanent apetit; nevoia de a încerca o revelare a misterului. Prin încercările sale revelatorii omul devine însă creator, şi anume creator de cultură în genere. Facem deci aici o deducţie a condiţiilor culturii, adîncind înseşi dimensiunile existenţiale ale omului. Cultura, în această perspectivă, nu este un lux, pe care şi-l permite omul ca o podoabă, care poate să fie sau nu; cultura rezultă ca o emisiune complementară din specificitatea existenţei umane ca atare, care este existenţă în mister si pentru revelare. Ne găsim aici în faţa unei definiţii, scormonite din adînc şi cu miros de rădăcini, smulse din huma cea mai secretă a existenţei umane, o definiţie de care nu se împărtăşeşte şi nu se învredniceşte în nici un fel existenţa zoologică. Ne găsim aci pe o linie de demarcaţie, cum nu este alta. „Omenia", ca atare, a omului se declară în momentul, cînd omul biologic se lansează în chip cu totul inexplicabil şi neîmpins de nici o împrejurare precisă, într-o existenţă înconjurată de orizontul misterului şi al unor virtuale revelări. Prin această iniţiativă, ce s-a declarat în el, omul a devenit ceea ce el va rămme pentru totdeauna; praştie şi piatră în acelaşi timp, arc şi săgeată. Momentul e decisiv, căci desparte pe om de toate celelalte făpturi terestre. Momentul e plin de grave consecinţe, căci sub impulsul său se declanşează de faptdes-tinul creator al omului. Momentul e punctul de înfiripare, punctul origo al unui jgheab, care ţine de fiinţa omului mai mult decît anatomia acestuia. Cu acel moment de transpunere în orizontul misterului, fără întoarcere, cu acel moment de declanşare ireversibilă a unui destin revelator-creator, apare ceva nou în lume.. Existenţa se îmbogăţeşte cu cea mai profundă variantă a sa. Cultura este semnul vizibil, expresia, figura, trupul acestei variante existenţiale. Cultura ţine deci mai strîns de definiţia omului, decît conformaţia sa fizică, sau cel puţin tot aşa de strîns. Ni se va obiecta că nu toţi oamenii sunt creatori de cultură. Desigur. Dar virtual, sau de fapt, toţi oamenii participă la cultură în măsura omeniei lor, activ sau receptacular. Să risipim o eventuală neînţelegere. Cultura n-o privim aici neapărat în înţeles umanist, ca mijloc de atenuare a animalităţii, sau ca reacţiune împotriva animalităţii ca atare. Ne dăm dimpotrivă seama, că atît crearea culturii, cît şi unele faze sau tipuri de cultură, chiar dintre cele mai mărețe, îşi au cruzimile şi barbaria lor aproape incredibile. Să ne gîndim numai la metoda faraonică de a crea cultura, sau la cruzimile inerente medievalismului, izvoditor şi el de monumentală cultură. Crearea culturii cere cîteodată negrăite jertfe: ea ucide şi devastează. Creaţia îşi are pîrjolul ei. Meşterul Manole şi-a zidit soţia sub

pietre şi var, pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gîlgîind în această legendă ecoul crud al conştiinței sau al presimțirii că o creație trece peste vieți şi devastează adesea chiar pe creator. „A crea" nu înseamnă pentru creator dobîndirea unui echilibru, după cum o prea naivă şi plată interpetare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cele mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuție nu le rezistă totdeauna. Creația sfarmă adeseori pe creator. Şi creatorul de cultură în genere nu poate să aibă măcar mîngîierea că atenuează cruzimile inerente vieții. Dimpotrivă, uneori el le agravează, sau îi adaogă noi cruzimi. Creatorul de cultură poate deci să spună cu Isus: N-am venit să aduc pace pe pămînt ci sabie! — Dar să reluăm firul. Cultura nu e un epifenomen, sau ceva contingent în raport cu omul. Ea e împlinirea omului. Ea e aşa de mult împlinirea omului, încît acesta nici nu are posibilitatea de a o nega cu adevărat şi efectiv, chiar dacă ar fi convins de inutilitatea şi primejdiile ei. Ea nu e deci o podoabă, pe care s-o poți azvîrli, cînd nu mai excită, sau o haină pe care s-o poți lepăda cînd nu mai ține de căldură. Ea este expresia vizibilă a existenței umane catexohin, care este existență în mister şi pentru revelare. Cultura nu este adaos suprapus existenței omului, un arabesc nefolositor tolerabil. Dar cultura nu este nici un adaos suprapus omului, ca un parazit demonic, cum o înțelege Spengler. In adevăr, după Spengler, cultura ar fi produsul unui „suflet" separat, care trăieşte ca un parazit pe ființa unei populații, ce se găseşte într-un anume peisaj. Sufletul unei culturi este, după Spengler, ca un parazit, care se alimentează din ființa umană, subjugînd-o. Acest parazit (termenul ne aparține, dar el acoperă perfect concepția spengleriană) are ca plantele, ca lichena de pe brazi, o viață si o biografie a sa. Un exemplar ar trăi cam o mie de ani, pe urmă moare, perpetuîndu-se în cazul cel mai bun ca mumie. Pentru a ne lămuri fenomenul culturii, am produs însă suficiente dovezi, în studiile noastre, că nu trebuie să recurgem la un asemenea animism mitologic. Cultura este expresia directă a unui mod de existență sui generis, care îmbogăţeşte cu un nou fir, cu o nouă coloare canavaua cosmosului. Omul a devenit creator de cultură în clipa promițătoare de tragice măreții, cînd a devenit cu adevărat „om", în momentul cînd el a început să existe altfel, adică structural pe un alt plan decît înainte, în alte dimensiuni, pe podişul sau întărîmul celălalt, al misterului sialrevelării. Cultura e condiționată de începerea în lume a unui nou mod, mai profund şi în aceeaşi măsură mai riscat, de a exista. Acest mod aduce cu sine fireşte o smulgere din imediat şi o transpunere permanentă în non-imediat, ca orizont veşnic prezent. Cultura nu e condiționată numai de geniul şi talentul omului sau al cîtorva oameni. Mai înainte de a implica exemplare umane excepționale, creatoare ca atare, cultura presupune o condiție structurală gene-ral-omenească, esențial omenească: o existență în alvie adîncită şi sub bolți cu rezonanțe transcendente. Ni se va concede că geniul si talentul sunt simple mijloace prealabile, sau prilejuri fericite, disponibilități, care puteau fi puse si exclusiv în serviciul securității si al instinctului de dominațiune ale vieții. Pentru ca geniul omului să devină creator de cultură, acest act a trebuit să fie precedat de o schimbare radicală a modului de a exista. Fără o schimbare a modului, planului, orizontului existențial, cultura nu s-ar fi ivit niciodată, oricît geniu ar fi tresărit sub țeasta umană. Sunt aci în joc izbucniri de atitudini inedite şi înfloriri de noi zări peste creştete, alături şi dincolo de imediat, sau care răstoarnă imediatul: existența în mister şi pentru revelare, în fundamentarea culturii nu se poate evita acest motiv ontologic, de desțelenire inițială a cîmpului existențial. De altfel numai concepînd cultura ca rod, figură şi grai direct ale unui mod sui generis de existență, obținem acel punct de vedere, datorită căruia ea dobîndeşte suprema demnitate. Orice încercare de a vădi cultura altfel decît ca o expresie a variantei ontologice, despre care vorbim, duce la o degradare şi la o depreciere a culturii. Existența în mister şi pentru revelare se găseşte, ca miez implicat, în orice creațiune de cultură, cum faimosul cogito mocneşte în orice judecată a cunoaşterii umane.

Această interpretare ontologică e singură compatibilă cu valorile imanente ale culturii. Definind cultura ca expresie directă a unui mod de a exista, subit adîncit, şi pus sub alte zări, se va înțelege superficialitatea tuturor încercărilor teoretice de a explica cum şi de ce s-a produs cultura, recurgîndu-se la viața omului în natură, şi la condițiile ei. Un mod de existență, o mutațiune ontologică, izbucneşte în felul său, nu se ştie cum şi de ce; e vorba aci de un fapt ireductibil care se declară pur şi simplu. Aşa cum in natură admitem mutatiuni biologice de apariție subită prin salturi a unor noi specii, trebuie să admitem în cosmos si mutatiuni ontologice de noi moduri de a exista ca atare. Cultura este semnul vizibil al unei asemenea mutatiuni ontologice. Cultura nu este un organism superior, aşa cum crede un Frobenius, sau un Spengler, sau efectul unei mutatiuni biologice. Apariția culturii, în genere, este iden-

tică cu apariția unui nou mod de existență, ceea ce este mult mai important şi mai decisiv. Atragem atențiunea asupra împrejurării că în natură sunt milioane de specii de organisme, produse poate că toate prin tot atîtea mutatiuni biologice. Cîtă vreme în cosmos nu există decît foarte puține moduri de a exista, sau mutatiuni ontologice. Ori cultura este efectul unei asemenea rare mutatiuni, de unde şi imensa ei însemnătate simptomatică. Facem aşadar întîia oară o diferențiere de mare importanță: mutațiunile biologice, creatoare de forme vitale, de specii şi variante, sunt altceva decît mutațiunile ontologice, creatoare de moduri specifice de a exista. în om converg sau se suprapun două mutatiuni de natură diferită; una este cea biologică, cealaltă este o mutațiune ontologică. Se poate desigur întîmpla ca mutațiunea biologică „om" să fi fost un fapt împlinit, cînd s-a produs în el şi mutațiunea ontologică. Pentru ideea completă de om, această de a doua mutațiune ni se pare însă mai importantă, deoarece mulțumită ei, omul se diferențiază mult mai temeinic de animalitate decît prin mutațiunea biologică.

Nevoia de a depăşi imediatul şi de a crea, sau tendința de a revela un mister, au fost totdeauna privite ca un simplu fenomen psihologic între altele, ca un derivat, ca o rezultantă, ca un fapt „de explicat". Aici inversăm perspectiva şi afirmăm că „existența în orizontul misterului şi în vederea revelării" e tocmai faptul fundamental al spiritului uman, un fapt care se declară printr-o zbucnire din adînc, ceva originar şi ireductibil, o condiție implicată fără de care omul nu e om, o premisă pentru orice explicație referitoare la cultură. In adevăr „cultura", sau „creația” implică o condiție generală şi necesară, şi această condiție implicată, sine qua non, este „existența în mister şi pentru revelare". Cultura o privim ca precipitat al unui mod specific de a exista într-un anume orizont, iar acest mod, condiție primară, inițială, înscrisă în cartea facerii, se declară datorită unei muta-țiuni ontologice. Sunt felurite moduri „de a exista". Intr-un fel există piatra, altfel planta, altfel animalul, altfel omul. Existența specifică a omului, datorită căreia el este ceeaceeste,nuseproduce prin mutațiune biologică, căci mutațiunile biologice conduc numai la noi configurații vitale, la noi „specii". Ori toate„speciile animale", deşi produse probabil prin tot atîtea mutațiuni biologice, nu reprezintă decît un singur tip ontologic, adică o singură mutațiune ontologică, întrucît toate animalele „există" în unul şi acelaşi fel: întru imediat si pentru securitate. „Omul" a fost produs printr-o mutațiune biologică numai cit priveşte conformația sa de specie vitala; cît priveşte însă modul său de a exista (în orizontul misterului şi pentru revelare) omul s-a declarat, datorită unei mutați-uni ontologice, singulară în univers1.

Existența în orizontul misterului se rotunjeşte complementar cu existența pentru revelare. Omul tinde să-şi reveleze sieşi misterul. Lucru posibil pe două căi: prin acte de cunoaştere, sau prin acte plăsmuitoare. Revelarea prin plăsmuiri duce în genere la creație culturală. Pentru a ne explica geneza culturii (creația) nu e deci de loc necesar să recurgem la ipoteza unui „suflet special" al culturii. Repetăm, cultura e trupul şi expresia unui anume mod de existență a omului. Pentru a fi creator de cultură, omul nu trebuie să fie decît om, adică o ființă care trage consecințele

1. Fenomenologia contimporană aFdus,fca metodă şi concepție, Ha run pluralism de sfere, la o disoluție a lumii în „sfere existențiale", la un pluralism ăe sfere, între care, prin sine însăşi, fenomenologia nu mai e în stare să facă legătura. Precizia pe care fenomenologia o aduce, desigur, în descripția singuraticelor regiuni existențiale, e răzbunată de-o disoluție completă a viziunii totale.

Fenomenologia a tăiat firul secret, pe care erau înşirate mărgăritarele. Fenomenologia, neputînd prin propriile ei puteri, să reconstruiască colanul, invită la depăşire. Viziunea metafizică, construcția, e singură în stare să refacă unitatea. Ideea noastră despre mutațiunile ontologice, pe care o propunem aci, e q idee metafizică, concepută în analogie cu mutațiunile biologice, dar pe un plan mult mai profund. Ideea noastră despre mutațiunile ontologice e destinată să ierarhizeze si să corecteze metafizic „pluralismul fenomenologic" şi să netezească din nou calea spre o vizune totală, unitară, în adevăr, ideea despre mutațiunile ontologice implică concepția că modurile existențiale sunt susceptibile de-o coordonare şi de-o ierarhizare. O mutațiune superioară încapsulează pe aceea peste care ea se clădeşte. Astfel de pildă modul „existenței umane în orizontul misterului pentru „revelare" încapsulează modul existenței animale întru imediat şi securitate, în legătură cu mutațiunile ontologice se ridică fireşte numaidecît şi problema metafizică, dacă şi în ce măsură o asemenea mutațiune superioară este virtualmente cuprinsă în modul inferior, sau dacă ea corespunde unui nou act creator, unei intervenții generatoare a fondului izvoditor. Cu această problemă ne vom ocupa însă altădată.

existenţei sale specifice, într-un anume orizont şi între anume coordonate; o fiinţă care dă urmare unui destin înscris în structura sa. Nu zărim nicăieri si în nimic eventualele avantaje ale ipotezei despre un „suflet" special al „culturii", ca parazit al omului. Această ipoteză despre un suflet al culturii poate fi cel mult o metaforă poetică. Acest animism e însă pe plan explicativ inutil şi fără beneficii teoretice. Ceea ce ipoteza animistă ar voi să explice, adică aspectele unitare şi totalitare ale unui stil cultural, am văzut că se lămureşte mai eficace prin teoria noastră despre matricea stilistică, înţeleasă ca un complex inconştient de funcţii sau categorii abisale. Teoria, ce o propunem noi, oferă însemnate foloase faţă de teoria despre aşa-zisul suflet al unei culturi, conceput realmente ca un demon, ivit într-un anume peisaj şi legat de el. Teoria animistă este fără scăpare osîndită să înţeleagă culturile ca monade absolute, ceea ce e împreunat cu foarte multe serioase neajunsuri şi de loc probat prin fapte. Teoria noastră despre matricea stilistică, văzută ca un complex de o consistenţă oricum relativă, de categorii abisale, demonstrează dimpotrivă, şi ca să zicem aşa aproape ostentativ, o largă înţelegere tocmai faţă de interferenţele culturale, un fenomen atît de obştesc, ce a avut loc totdeauna şi pretutindeni. In adevăr, dacă privim lucrurile mai de aproape, vom descoperi că în fond, atît în istoria mare a popoarelor, cît şi în culturile etnografice, n-au existat decît complexe stilistice, de o unitate şi de o durată relativă, şi că interferenţele, combinaţiunile, încălecările şi permutaţiunile categoriilor abisale sunt aşa-zicînd o regulă generală.

Ajunşi la acest act de rotunjire a teoriei noastre despre stil şi cultură, ne-am putea declara sosiţi la limitele controlabilului, ceea ce ne-ar îndreptăţi să punem un punct de încheiere. Amînăm totuşi gestul. Descoperim încă în noi o tentaţie, pe care mulţi cititori vor socoti-o simplă concesie făcută unei slăbiciuni pentru metafizică. Recunoaştem că este aşa, şi pasul, ce ne este secret solicitat, îl vom f ace cu toată grija şi precauţia cuvenită. Ispita, ce ne taie drumul, este în adevăr aceea, de a încorona expunerile noastre cu o viziune despre o semnificaţie metafizică a culturii. Această viziune metafizică despre sensul culturii o privim no i în -şinecaun adaoslacele expusepînăacijCaunadaos, care nu urmează cu necesitate din cele expuse pînă aci, dar nici nu le contrazice; ca un adaos, cu alte cuvinte, care să îmbie tuturor, dar nu obligă pe nimeni, nici chiar pe aceia care ar f i dispuşi să accepte integral teoria noastră despre stil şi cultură, desfăşurată pînă aci. O viziune metafizică răspunde unor necesităţi spirituale prezente în primul rînd în autorul ei, şi reprezintă de obicei un salt în incontrolabil. O viziune metafizică e totdeauna însoţită de strigătul artificial sugrumat al autorului: sunt prezent! Orice afirmaţie metafizică face înainte de orice vizibilă o prezenţă autorică. Metafizica este afirmarea unui spirit, a unei personaltăţi, pe platoul unui suprem compromis între creaţie şi răspundere. Cu orice afirmaţie metafizică, autorul pare a spune: „Stau aici, nu pot altfel!" Argumentele împotriva metafizicei nu ajută la nimic, cum argumentele nu sunt o reţetă eficace de pildă împotriva iubirii. Cum de fapt nici un om nu trăieşte fără metafizică şi cum îndrăznelile metafizice n-au fost niciodată mai grav pedepsite decît cu moartea, nu credem că trebuie să ne speriem de argumente, oricare ar fi ele. Vom proceda deci la încoronarea metafizică a teoriei noastre.

Am avut altădată prilejul de a arăta că în domeniul cunoaşterii umane există anume limite structurale, impuse spiritului nostru, înadins, pentru ca el să nu poată revela, în chip pozitiv şi absolut, nici un mister. Ne-am îngăduit să vorbim altă dată despre o „cenzură transcendentă", căreia cunoaşterea umană i-ar fi supusă din partea Marelui Anonim. Pentru păstrarea şi asigurarea unui echilibru existenţial în lume, Marele Anonim se apără pe sine şi toate creaturile sale, de orice încercare a spiritului uman de a revela misterele lor în chip pozitiv si absolut. Spiritul uman nu ar fi deci îngrădit prin natura sa finită ca atare, cum se crede de obicei, căci el îşi dovedeşte capacitatea de transcendere chiar prin aceea că alcătuieşte ideea de mister în nenumăratele ei variante. Din motive de echilibru cosmic, şi poate pentru ca omul să fie menţinut în necurmată stare creatoare, în orice caz în avantajul existenţei şi al omului, acestuia i se refuză însă, pe calea unei cenzuri transcendente, impuse structural cunoaşterii, posibilitatea de a cuprinde în chip pozitiv şi absolut misterele lumii. Această deficienţă umană nu rezultă dintr-o simplă neputinţă firească a omului, ci ea are un rost într-o finalitate transcendentă, untîlc metafizic, prin ceea ce aşa-zisa deficienţă încetează de a fi deficenţă, devenind noimă. Excluderea omului de la cunoaşterea absolută rezultă dintr-o cenzură transcendentă, şi trebuie interpretată ca expresie a unei măsuri de apărare a rosturilor existenţei în genere.

Dar omului i se deschide şi altă posibilitate de a revela misterul, decît este aceea a cunoaşterii directe şi de contact. Această de a doua posibilitate este calea plăsmuirilor. Şi anume, fie prin plăsmuiri

concrete, prin creații artistice, fie în genere prin creații de cultură. Dar — căci şi aici intervine o uriaşă restricție, —dar dacă receptivitatea cognitivă a omului e grijuliu supusă unei cenzuri din partea Marelui Anonim (principiul suprem al existenței), trebuie să presupunem că şi spontaneitatea plăsmuitoare a omului e de asemenea supusă unui analog control transcendent1. Trebuie adică să presupunem că există un pandant al cenzurii transcendente (pe care o socotim limitată la receptivitatea noastră cognitivă), un pandant care se referă la spontaneitatea creatoare a omului în genere. Cîtă vreme categoriile intelectuale (de exemplu ideea de substanță, de cauzalitate, etc.) le socotim drept momente şi structuri impuse spiritului uman, datorită unei cenzuri transcendente, credem că suntem îndrituiți să facem afir-mațiunea că şi categoriile abisale, stilistice, pot fi de asemenea socotite drept momente constitutive ale unui control transcendent. Matricea stilistică, categoriile afeisale sunt frîne transcendente, un fel de stăvili impuse omului şi spontaneității sale creatoare pentru a nu putea niciodată revela în chip pozitiv-adecvat misterele lumii. Interesantă şi cu totul paradoxală ni se pare împrejurarea că spiritul uman, care trăieşte prin excelență în ordinea misterelor şi a revelărilor, are deschisă o singură cale de a depăşi imediatul; această cale este, precum am mai spus, aceea a întruchipărilor stilistice. Stilul, prin toate aspectele sale categoriale, reprezintă neapărat o încercare de salt în non-imediat; dar acelaşi stil, cu categoriile sale de bază, reprezintă şi un mănunchi de „frîne", care împiedecă atingerea pozitivă a non-imediatului sau a misterului. E locul să subliniem prin urmare, că stilul apare la intersecția a două finalități. De o parte omul crede că prin plăsmuiri stilistice izbuteşte să întruchipeze, să reveleze misterele, şi să depăşească astfel efectiv imediatul. Cert, stilul înseamnă o încercare de a depăşi imediatul, dar în acelaşi timp stilul reprezintă, prin categoriile de temelie, şi o frînă abătută asupra omului în setea sa de a converti misterele, în măsura în care stilul posedă semnificația unei depăşiri a imediatului, el înseamnă şi un izolator, care ne desparte de mistere şi de absolut. Acest antagonism interior de finalitate, al stilului, e desigur

1. Gînditorul şi misticul răsăritean Dionisie Areopagitul (anul 500) anumit pe Dum-nezsu incidental „cel fără de nume" , „anonimul". Concepția noastră despre Marele Anonim diferă însă fundamsntal de coacepția Areopagitului.'A se vedea Cenzura transcendentă (1934) şi Diferențialele divine (1940).

concertant. Să nu ne lăsăm însă înspăimîntați de aspecte antinomice. Să privim situația bărbăteşte, într-un mare si cosmic ansamblu. Vom înțelege atunci degrabă un fapt esențial, vom înțelege anume că, numai datorită acestei duble finalități a stilului, poate fi salvat destinul creator al omului. Marele Anonim se pare că vrea să țină pe om în permanentă stare creatoare, de aceea se acordă omului perspectiva şi posibilitatea de a depăşi imediatul prin întruchipări stilistice. De notat este însă că, prin aceleaşi cadre stilistice i se pun omului ca un fel de frîne, care îl împiedecă de a crea pe plan absolut, adică de a recrea misterele. Marele Anonim a înzestrat pe om cu un destin creator, dar prin frînele transcendente el a luat măsura ca omul să nu i se poată substitui. Creația de cultură o înțelegem deci ca un fel de compromis solicitat de conflictul virtual dintre „existența umană", însăşi, şi „Marele Anonim". Categoriile abisale, stilistice, sunt momentele decisive în constituirea unui asemenea compromis. In fiecare ins creator sau părtaş la un climat cultural, în fiecare popor, în fiecare regiune culturală, în fiecare epocă, acest conflict virtual între existența umană şi Marele Anonim se rezolvă printr-un alt compromis. S-ar putea chiar afirma că, sub unghi spiritual, personalitatea individuală sau etnică consistă în găsirea unui compromis specia] între „existența umană" ca atare, şi „Marele Anonim". - Cu aceasta viziunea noastră, despre semnificația ultimă a stilului, s-a rotunjit. Concluzii accesorii? Marele Anonimesuprastilistic; absolutuln-are stil. Omul rămîne pe dinafară de mistere, de absolut, tocmai prin ceea ce i se comunică convingerea că el]e ajunge şi le revelează: prin stil. Totuşi stilul rămîne suprema demnitate a omului, fiindcă prin creație stilistică omul devine om, depăşind imediatul; prin plăsmuiri de stil omul îşi realizează permanentul destin creator, ce i s-a hărăzit, şi-şi satisface modul existențial, ce-i este cu totul specific. Stilul, cu rădăcinile în categoriile abisale, este mijlocul prin care Marele Anonim asigură de o parte destinul creator al omului, şi prin care Marele Anonim se apără de altă parte, ca omul să i se substituiască. Veleitatea omului de a i se substitui Divinității, veleitate, la care se face înflorită si poetică aluzie în unele mituri, nu are în fond nici o consecință, deoarece singura cale, pe care omul încearcă să i se substituiască, reprezintă totodată şi piedeca definitivă. Stilul, care sub unghi uman înseamnă singura depăşire posibilă a condițiilor imediatului şi suprema satisfacție dată capacității

noastre existențiale, este totodată şi o frînă transcendentă. Semnificația metafizică, ce-o atribuim stilului şi culturii, acest sens ultim, nu s-ar putea spune că nu e reconfortant pentru spiritul nostru. Această semnificație conferă un rost, un tîlc, tocmai relativității produselor şi plăsmuirilor umane. Stilul nu poate fi absolut. „Stilul absolut" e o contradicție in adjecto; în faptul stil se întretaie două rînduieli: una este aceea a destinului uman, pus în slujba creației şi a transcenderii; cealaltă este aceea a Marelui Anonim, care se apără si reglementează. Stilul poate fi privit ca o aspirație înfrînată spre revelația absolută. O aspirație la absolut este stilul prin luminoasă vrednicie umană; înfrînarea vine din inițiativă transcendentă, sau din marea grijă boltită peste noi.

Privitor la creația culturală au circulat pînă acum două feluri de teorii: unele de nuanță naturalistă, altele de nuanță idealistă. Poziția metafizică, pe care am ocupat-o, ne permite o atitudine critică fațade toate teoriile existente. Vom supune unui examen teoriile extreme, reprezentative pentru clasa lor.

în psihologia contemporană, cu deosebire în psihanaliză, se face caz, cu mult aparat publicistic, de o teorie, care aduce creația culturală (artistică, filosofică, etc.) în legătură cu pierderea şi redobîndirea echilibrului psihic. Creația culturală ar fi menită să restabilească un echilibru psihic alterat din diverse pricini, şi ar izvorî din necesitatea acestei restaurații psihice. Cum urmează să fie înțeles un asemenea proces de echilibrare, ne vor vădi-o detaliile teoriei. Iată anexele suplimentare: psihanaliza arată că în anume cazuri restabilirea echilibrului psihic, pierdut, se realizează paradoxal prin fixarea subiectului uman într-o boală psihică. „Creația culturală" şi „boala" ar fi deci, după psihanalişti, două soluții alternante pentru redobîndirea unui echilibru pierdut. In consecință psihanaliza înclină să vadă creația culturală ca un echivalent al unor anumite boale, iar anume boale ca un echivalent al creației culturale. Precum se remarcă, ne găsim în fața unei teorii construite după criterii şi în perspective cu totul medicale. Nu e de mirat că în asemenea perspectivă creației culturale i s-a putut atribui şi o funcție terapeutică. Teoria aduce în sprijinul ei drept confirmări experimentale cazuri concrete de bolnavi, care s-au vindecat, fiind îndrumați spre creația culturală (rețeta Jung îndeosebi). Că există asemenea bolnavi vindecabili prin îndrumare spre creație — nu poate fi tăgăduit. Teoretic însă împrejurarea nu este atît de concludentă, cum le place psihanaliştilor să o prezinte. Interpretarea teoretică, ce se dă faptului în cercuri psihanaliste, ni se pare hotărît prea medicală. In cele din urmă nu este de loc de mirat că anume bolnavi se vindecă prin creație, căci destinul firesc al omului este, după cum am arătat, creația, sau cel puțin participarea la creație. Creația este expresia modului însuşi de a exista al omului, mod declarat grație unei mutațiuni ontologice. A scoate pe om din acest destin înseamnă o abatere, cum nici nu se poate alta mai gravă, de la o rînduială dată. Teza e valabilă pentru om în genere. Cu atît mai mult teza va fi valabilă pentru indivizii aleşi; a scoate din acest destin pe un ins, predestinat prin geniul sau talentul său creației, înseamnă desigur a-l pune într-o situație absurdă şi nefirească. Să ne mirăm că se va îmbolnăvi? Readus la destinul creator, un asemenea ins se poate realmente vindeca. De ce? Fiindcă înainte i-a fost alterat într-un fel chiar destinul. Există oameni cu destinul bolnav, alterat. Pentru aceştia, neapărat, creația poate avea o funcție terapeutică. De aici nu se poate însă de loc deduce că funcția creației în genere ar fi de natură terapeutică. Creației îi revine o funcție terapeutică în chip cu totul accidental. Aspectele periferiale şi întîmplătoare nu pot fi însă prefăcute în perspectivă metafizică. In esență, creația nu e chemată să „vindece". De asemenea creația nu poate fi privită nici ca un mijloc pentru dobîndirea unui echilibru psihic pierdut. Creația e chiar destinul normal al omului, datorită căruia omul este ceea ce este. Omul nu ni se pare cu orice preț menit echilibrului, dar el e menit creației cu orice risc. Situația ni se pare deci tocmai inversă celei pretinse. In adevăr, prin mutațiunea ontologică ce are loc în el, omul părăseşte definitiv o stare de echilibru animalic-paradisiac şi se lansează în existența întru mister şi revelare, plină de primejdii, turburătoare, dinamică, creatoare. Că perspectiva psihanalitic-medicală nu atinge esența funcțională a creației culturale, rezultă de altfel şi dintr-un alt argument foarte simplu. E un fapt că valoarea creațiunilor culturale nu e judecată după criterii terapeutice sau de echilibristică psihică. Creațiile culturale nu sunt socotite mai mult sau mai puțin valoroase după efectele lor vindecătoare sau după posibilitățile lor de a echilibra pe candidații la boale psihice. Ori aceasta ar trebui să fie în adevăr un criteriu de apreciere, dacă creația culturală ar însemna, în esența ei, redobîndirea unui echilibru psihic, sau dacă ea ar fi echivalentul, prin alternanță, al unei boale. Dar creațiile culturale, precum se ştie, sunt judecate şi cîntărite după criterii imanente lor. In constituția, veşnic primenită, a acestor criterii intervin categoriile abisale, stilistice, adică tocmai nişte factori, care sunt structural întrețesuți în destinul

creator al omului, împrejurarea, prin nimic escamotabilă, că întruchipările culturale sunt judecate după norme imanente lor, autonome, constituie o dovadă peremptorie că creaţia culturală nu poate fi în esenţa ei adusă în legătură cu altceva decît cu însuşi destinul creator al omului. Orice alt aspect e periferial sau întîmplător. Creaţia culturală (artistică, filosofică, etc.) nu poate fi privită ca derivînd din alt spirit decît din acela al revelării însăşi. Acest apetit e de natură originară, ireductibilă, o condiţie prealabilă a omului ca om, şi într-un chip prezent în orice ins, dacă nu altfel cel puţin ca nevoie de a participa la creaţia celorlalţi şi la o atmosferă unanimă. Izbucneşte în acest apetit destinul uman prin excelenţă, acea mutaţiune ontologică, datorită căreia omul devine om, adică: existenţă în mister şi pentru revelare. Toate încercările naturaliste de a deriva atitudinea creatoare din nevoi, precum aceea de echilibru, de compensaţie, de cheltuire de energie prisoselnică, de satisfacere a unor dorinţe refulate, etc., etc., cad alături de fenomen, sau pătrund cel mult pînă la periferia lui. Nici una din încercările naturaliste nu vrea să ia act de o împrejurare, fundamentală totuşi: creaţiile culturale sunt dominate de o matrice stilistică, fiind structurate pe calapoade abisale, care-şi fac pe urmă loc şi în cântărirea creaţiei ca „valoare", încercările naturaliste, recurgînd la factori de explicaţie, care ţin de condiţiile biologice ale omului sau în caz extrem de tehnica echilibristicei psihice, introduc în chip fatal criterii de apreciere a creaţiei în fond cu totul străine de aceasta. Singurul punct de vedere just este acela de a aduce creaţia culturală exclusiv în legătură cu însuşi destinul creator al omului, cu modul său existenţial şi cu nimic altceva. Faptul, că toate creaţiile culturale sunt judecate potrivit unor norme imanente lor, este un argument decisiv, că în om s-a produs cu adevărat o mutaţiune ontologică, datorită căreia creaţia este simplu numai expresia unui mod specific de a exista.

Celălalt grup de concepţii despre cultură e alcătuit din cele idealiste. Exemplarul culminant ni se îmbie în filosofia lui He-gel. Nu va fi lipsit de interes să ne precizăm poziţia şi faţă de hegelianism. După Hegel cultura este realizarea spiritului absolut, sau întoarcerea Ideii la sine însăşi. Etapele culturii istorice, sau după regiuni, ar fi tot atîtea faze în evoluţia dialectică a ideii însăşi, a Logosului Divin. Omul şi creaţiile sale se substituiesc, după concepţia hegeliană, pînă la identificare, Divinităţii. Omul este marea şosea a Divinităţii, sau a raţiunii universale. În filosofia culturii, pe care am expus-o în diverse lucrări, vorbim şi noi incidental despre un „noos". Un examen comparativ arată însă că acest noos nu are nimic comun cu logosul hegelian. Ga substrat al unui stil (sau al culturii) noi admitem ceva ce s-ar putea numi „noos", dar aci e vorba despre un dublet al noosului conştient; aci e vorba despre un noos inconştient cu totul altfel structurat, decît cel conştient. Prin termenul „noos inconştient" noi delimităm, doar descriptiv, o complexitate de structuri funcţionale, discontinue: adică „matricea stilistică" sau „categoriile abisale". Filosofia hegeliană se găseşte în orice caz cu totul în afară de aria acestor diferenţieri. Tălmăcite în grai hegelian stilurile ar fi etapele succesive, pe o linie ascendentă, ale unui logos dinamic suveran, sau autorealizările tot mai înalte şi mai complexe ale Divinităţii. După concepţia noastră, stilurile reprezintă, pe plan metafizic, tot atltea cadre prin care spiritul uman încercă să reveleze misterele, dar şi tot atîtea frîne transcendente, adică tot atîtea autoaparări ale Marelui Anonim faţă de aceste încercări umane. Noosului inconştient îi revine deci în concepţia noastră o funcţie pe cît de revelatoare, pe atît de izolatoare. Prin categoriile abisale (noosul inconştient) cu care suntem înzestraţi, Marele Anonim ne ţine la rodnică distanţă de sine însuşi, şi de toate marile şi măruntele mistere. Privind stilurile, nu putem concepe deci o superioritate categorică a unuia faţă de altul şi nici vreo legătură, pe o unică linie ascendentă, între ele. Sub unghi metafizic stilurile sunt echivalente.

Notăm în afară de deosebirile profunde şi de viziune totală, amintite, şi unele deosebiri de amănunt. De ex.: Hegel închipuie logosul, ce se realizează în istorie şi în cultură, structurat în analogie cu urzelile formale ale conştiinţei umane. Etapele şi momentele acestui logos sunt, după concepţia hegeliană, „idei", care toate vor figura ca momente constitutive si în conştiinţa umană. După teoria noastră noosul inconştient, această etichetă pusă să denumească funcţii abisale, este urzit din cu totul altfel de elemente decît cele ale conştiinţei. După părerea noastră noosul conştient şi noosul inconştient sunt contrapunctic sau mai bine-zis para-corespondent, dizanalogic,structurate. Numai în acest chip noosul inconştient dobîndeşte în genere o virtute explicativă. Ipoteza noosului inconştient ar rămînea altfel inoperantă. Să mai amintim că pe plan metafizic a vorbit cu masivă insistenţă şi Ed. v. Hartmann despre un „inconştient". Dar Hartmann concepea inconştientul în perfectă analogie structurală cu elementele ideative ale conştiinţei. De aceea inconştientul are la Hartmann încă tot numai un aspect liminar şi de vid

global. Hartmann nu şi-a făcut încă drum pînă la o concepţie pozitivă şi cu adevărat rodnică despre inconştient. Cît priveşte structura inconştientului Hartmann s-a oprit definitiv, naiv satisfăcut, la ceea ce oferă conştiinţa. Inconştientul operează, după Hartmann, exact cu aceleaşi idei ca si conştiinţa. După Hartmann între inconştient şi conştiinţă ar exista doar o deosebire de... lumină, adică de mod, dar nu de structură. Acesta este motivul, care i-a zădărnicit descoperirea „categoriilor abisale", sau a matricii stilistice, descoperire, ce ne aparţine în întregime.

Încercînd în cele de mai înainte să dăm o viziune metafizică despre semnificaţia ultimă a stilului şi a culturii, sau despre destinul creator al omului, nu am putut ocoli cu totul unele imagini, care sunt mai mult de natură mitică, decît filosofică. Am fost nevoiţi să recurgem la asemenea ciudate imagini, fiindcă n-am găsit alt grai mai potrivit, pentru a comunica cititorilor un gînd ce s-a închegat în noi, dincolo de exigenţele noastre ştiinţifice, ca să zicem aşa. Să nu uităm însă că în orice viziune metafizică, se amestecă asemenea poate prea vii imagini mitice. Pe podişuri metafizice gîndirea încetează adesea de a fi filosofie, devenind ceea ce mai potrivit s-ar putea numi „mitosofie". Există desigur o enormă risipă de sensuri, de noime, de gînduri liminare, de presimţiri, care nu îngăduie o formulare la rece, pur conceptuală. Pe la aceste răspîntii clarobscure, filosoful devine mitosof. Nu am ţinut să rostim cu această propoziţie o scuză. Dimpotrivă; noi credem foarte mult în mituri şi în virtuţile lor tainic revelatoare. Vrem numai să ni se recunoască o permanentă grijă de auto-control. Dacă ne-am lansat şi ne mai lansăm din cînd în cînd în mitosofie, nu e mai puţin adevărat că pe aceste drumuri am umblat întovărăşiţi totdeauna de conştiinţa deplină a sacrei crime.

IMPASURILE DESTINULUI CREATOR

În studiul de faţă, conceput pe diverse planuri, am încercat să precizăm alvia şi condiţiile destinului creator al omului. „Destinul creator" — iată o expresie, de care actualmente se cam abuzează în publicistica eseistică. Ca orice expresie căzută pradă frazeologiei cotidiane, ea circulă învestită cu o semnificaţie negrăit de ştearsă. Expresia, şi tainele ei, sunt frecventate maivîrtos de un anume foiletonism alimentat de pasiunea incertului. Expresia e în adevăr vagă prin ambele componente. Atît cuvîntul „destin", cît si epitetul „creator" sunt termeni încărcaţi de oarecare mitologice aduceri-aminte şi atît. Expresia va putea să lege, prin valenţele ei, doar disponibilităţile lirice ale unui anume public. Gîndirea filosofică reclamă însă obiecte de contururi mai închegate şi mai precise, şi repudiază semnificaţiile, care şovăiesc fără izbăvire între imperiul umbrelor şi lumea făpturilor. Ne-am străduit, p e cît ne-a fost cu putinţă, să dăm expresiei despre „destinul creator" o structură mai vîrtoasă şi chiar muchi de cristal, şi ne-am făcut aproape un punct de onoare să nu o întrebuinţăm, decît după ce vom fi expulzat de pe teren toate umbrele. Am cîntărit cu băgare de seamă greutatea posibilă a cuvintelor, iar hîrtiei cu preţul asigurat doar de pretenţioase efigii, am căutat să-i procurăm o acoperire în aur. „Destinul creator" al omului îl înţelegem înainte de toate ca o traiectorie spirituală în urmărirea unei statornice ţinte, care i se refuză. Actul creator, veşnic reluat, în care se complace acest destin, vrea să fie în fond un act revelator, dar acest act, de intenţie revelatorie, e permanent redus de rezistenţa unor anume maluri. Actul creator nu-l privim aşadar ca o simplă, neîntreruptă, şi iraţională irupţie de inedit, sau ca act intercalat gratuit într-o necurmată devenire, aşa cum de la Heraclit încoace diverşi gînditori înclină să-l vadă. Am făcut înadins abstracţie de toate acele aspecte ale actului creator, datorită cărora acesta apare ca o simplă „etapă", în eterna durată, şi ca nimic altceva. Actul creator al spiritului uman posedă o demnitate specială: aceea de a ţine loc de act revelator.

Destinul creator al omului îl vedem într-un fel complicat, ca o întretăiere paradoxalăde finalităţi. Destinul creator e o urzeală, ale cărei configuraţii se profilează pe diverse planuri. Destinul creator se vădeşte, prin actele sale, ca o magnific-deficientă împlinire a unei făgăduinţi, pe care omul şi-o face în clipa cînd devine „orn", şi care durează atita timp cît omul rămîne „om". Destinul creator despre care vorbim este, sub latura sa pozitivă, expresia unei adînciri native a însuşi modului de existenţă al omului. Destinul creator al omului a fost declanşat printr-o mu-taţiune ontologică, ce s-a declarat în el din capul locului. Deficienţa însăşi a acestui destin poartă pecetea supremului preţ, întrucît e mărturia unei finalităţi transcendente. (A „exista întru mister si revelare" înseamnă calitativ cu totul altceva decît „a exista în lume" pur şi simplu. Datorită întîiului mod de existenţă, omul se lansează într-un destin creator

de intenții revelatorii; prin forța celui de al doilea mod de existență omul biologic ar rămînea permanent ataşat la ceea ce este „dat".) Destinul creator al omului, decurgînd sub latura sa pozitivă, dintr-o mutațiune existențială, este, prin latura sa negativă si mai secretă, de aşa natură că trebuie să-l imaginăm ca şi cum ar rezulta dintr-o rezistență activă şi organizată, pe care i-o opune „misterul". Rezistența supremă, ce intervine, punîndu-i limite prin „frînele transcendente" (categoriile abisale), împrumută destinului creator al omului o înfățişare tragică şi magnifică în acelaşi timp. Caducitatea heraclitiană sau simpla „devenire" nu sunt în stare să confere existenței umane un asemenea turburător aspect. Simpla caducitate sau simpla devenire împrumută destinului uman fie un aspect elegiac, de veşnică toamnă cu frunze iremediabil căzătoare, fie un aspect optimist de necurmat crescîndă auroră. Tragic şi măreț, cu adevărat, ne apare destinul creator numai cînd îl concepem situat între impulsuri opuse, mînat şi susținut interior de un puternic antagonism de finalitate.Mutațiunea existențială, o dată declarată în om, acesta e promovat pe o linie irevocabilă, unde toate încercările sale ar putea face concurență Marelui Anonim. dacă ele nu ar fi stăvilite de permanente frtne „de dincolo". Acestea sunt aşadar coordonatele şi termenii destinului creator şi ale şanselor umane: „existența întru mister şi revelare" şi „frînele transcendente", în spațiul îngăduit de ele se împleteşte, se urzeşte, pe o muciie singulară în lume, destinul prăpăstios-privilegiat al omului. Suntem aşa de mult robii acestui destin interior, încît orice încercare de a-l corecta nu face decît să agraveze situația. Orice tentativă de a ocoli, într-un fel sau altul, antinomia interioară, duce la impasuri şi mutilează acest destin, fără de a-i găsi o soluție mai avantajoasă, încercările de acest fel sunt echivalente pe plan spiritual ale automutilărilor fizice săvîrşite pentru a fi scutit de înfruntarea unei primejdii. Vom atrage luarea-aminte asupra cîtorva din impasurile, în care poate să ajungă omul, cînd nu-şi respectă îndeajuns destinul, şi încearcă inutil să evite antinomia lăuntrică sau să-şi simplifice, raționali-zatit si neînțelegător, situația.

Impasurile tipice, în care poate să ajungă destinul creator al omului, se pot deduce chiar din aspectele actului creator, căci oricare din aceste impasuri nu înseamnează altceva decît reducerea actului creator, în chip unilateral, la unul sau cîteva din aspectele sale constitutive. Vrem să spunem că impasurile rezultă dintr-un anume „purism", uneori mai radical, alteori mai puțin radical, dar totdeauna rău înțeles. Care sunt aşadar aspectele fireşti ale creației de cultură? Creația de cultură:

1. este act „creator" ;
2. de intenții „revelatorii" în raport cu transcendența sau cu misterul;
3. utilizează imediatul ca material (metaforic);
4. depăşeşte imediatul prin „stilizare";
5. şi se distanțează de transcendență (de mister) prin frînele stilistice si datorită metaforismului.

Toate aceste aspecte împreună fac actul uman creator de cultură. Adesea însă, din neînțelegere, actul creator a fost mutilat, fiind redus la unul sau cîteva din aspecte.

1. Transcendentomania. Transcendentomania e o manie, care face din cînd in cînd ravagii în domeniul culturii în general, sau uneori numai în unele sectoare şi zone ale acesteia. Impasul rezultă din împrejurarea că omul condamnă uneori orice act creator, dată fiind imposibilitatea de arevela în chip absolut transcendentul. Vom lămuri impasul cu exemple istorice. Se cunoaşte din istoria imperiului bizantin adversitatea dintre iconoclaşti şi iconoduli, degenerată de atîtea ori în grave lupte şi excese, care răstimp de multe decade au scuturat din temelii împărăția. Unii împărați bizantini, de sîngeroasă pomenire, îndurînd, poate fără a-şi da bine seama, înrîuriri asiatice-arabe, au găsit de cuviință să proclame, că închinarea la icoane (deci implicit şi plăsmuirea lor) ar păcătui, nici mai mult nici mai puțin, decît împotriva ideii supreme că transcendentul e mai presus de orice forme şi imagini.

Crezînd fapta lor pe plac dumnezeiesc, acei împărați au condamnat icoanele, rostind aspre oprelişti şi nu au şovăit să dezlănțuiască o acțiune de proporții absurde, întru decimarea sau chiar exterminarea închinătorilor la chipuri plăsmuite. Pe motiv că orice imagine e exterioară şi degradează misterul suprem, adică în numele unei transcendențe pure şi invulnerabile, inconoclasmul punea astfel sub interdicție destinul revelator-creator al omului. Iconoclasmul a însemnat o încercare de raționalizare unilaterală a situației umane. Ori, fixarea imutabilă a omului asupra unei transcendențe inaccesibile şi inconvertibile în plăsmuiri, nu e mai puțin sterilă decît fabuloasa fixare a buricului ca metodă ascetică întru ajungerea desăvîrşirii. Iconoclasmul, cu brutalitățile proprii oricărui purism, revine în ultima analiză la o atitudine anticulturală spre marea glorie, fals înțeleasă, a lui Dumnezeu. O orientare

unilaterală sub egida misterului inaccesibil despoaie plăsmuirile omului de orice valoare şi anulează cu aceasta destinul creator. Gînd inconoclasmul a fost înfrînt pentru totdeauna în imperiul bizantin prin intervenția unei bazilise, plină de grația firescului, cînd s-a revenit adică la bucuria nestînjenită şi la libertatea de a întruchipa misterele, a învins parcă însuşi spiritul originar, aplecat spre plăsmuiri sensibile, al vechii Elade asupra transcendentomaniei. Dar nu mai puțin, şi tot atunci, a triumfat de fapt însuşi destinul creator al omului, vremelnic şi sîngeros zăgăzuit printr-o încercare, prea purist gîndită, de simplificare. Adversitatea calvină-protestantă, față de plăsmuiri, față de reprezentări, aminteşte pe aceea a iconoclaştilor. De această adversitate iconoclastă se resimte îndeobşte orientarea apuseanului contaminat de calvinism. Se ştie că în regiunile atinse de un climat calvin oamenii în general acordă un acut interes vocațiunii practice, profesionale. Această prioritate acordată profesiunii față de creația culturală e perfect explicabilă la nişte oameni, care sunt puşi în situația de a alege între orientarea radicală spre transcendent sau profesiune. Oamenii, care nu pot trăi în absolut, adică majoritatea zdrobitoare, se vor hotărî să trăiască pentru profesiune, în climatul calvin nu sunt luate în serios decît sau grația divină, transcendentul, revelația absolută, sau trăirea întru imediat şi întru succesul pragmatic. Acest climat nu prieşte destinului creator uman ca atare, acesta fiind privit ca un amestec ibrid şi impur de planuri, ca trăire în minciună pagină. Actualmente teologia dialectică, mergînd pe urme calvino-protestante şi prin ogaşe kierkegaardiene, a întins iarăşi coardele sufletului uman pînă la plesnire. Teologia dialectică supune viața spirituală a omului unei judecăți după criteriile inumane ale revelației absolute şi divine, cerînd oamenilor hotărîrea supremă: „sau-sau". Şi cum în fața acestei alternative, omul nu e decît om, teologia dialectică e dispusă să aştepte totul de la grația divină, dar nimic de pildă de la viața întru cultură. Teologia dialectică se complace într-o atitudine de completă decepție față de cultură. Dar deziluzia aceasta nu e decît rodul unei fixări unilaterale asupra absolutului. Concepția noastră despre „frînele transcendente" ne interzice însă măsurarea omului cu măsuri divine. Omul, fiind limitat oarecum prin intervenția activă şi organizată a transcendentului,e clar că el nu poate fi măsurat decît cu propriile sale măsuri, iar nu cu ale transcendentului. Omul şi plăsmuirile sale trebuiesc cîntărite după criterii, care se desprind din existența specific umană. Transcendentomania e anihilantă şi inoportună. Fixarea unilaterală asupra misterului, transcendent ca atare, duce în chip fatal la iconoclasm şi la fobie culturală.

2. Imediatomania. „Imediatul", cu obiectele sale, sensibile, concrete, trăite, se integrează neîndoios în actele creatoare de cultură ale omului; el se integrează anume ca furnizor de material, de material în sens larg metaforic, în vederea revelării unui mister. Cert e că actul creator nu se poate scuti de oficiile şi de asistența imediatului. De aici nu urmează însă că spiritul uman ar avea dreptul să prefacă imediatul în orizont unic şi definitiv al său. Nu mai puțin piezişă decît vasalitatea față de transcendență, poate să devină si fixarea unilaterală asupra „imediatului" dat, al lumii şi al vieții. Trăirea întru şi pentru imediat duce pe altă cale, şi pornind oarecum de la celălalt capăt, la aceeaşi negare a existenței umane întru mister şi revelare, adică tot la o negare a destinului creator, în chip normal materialul concret şi imediat al sensibilității şi trăirii noastre nu e decît material, material care serveşte la plăsmuiri de intenții revelatorii, în cadre stilistice, dar care nu poate fi scop în sine. însăşi existența specific umană, adică existența întru mister şi revelare, depăşeşte efectiv imediatul, aservindu-si-l. A te fixa asupra imediatului ca scop în sine, însemnează a suprima dinamica subterană a matricei stilistice şi a te sustrage chemării revelatorii. Vom recunoaşte însă numaidecît că o fixare absorbantă asupra imediatului nici nu e cu putință omului, decît ca un inefectiv postulat teoretic. Acest postulat a izbutit totuşi să deruteze, întrucîtva şi vremelnic, pe anume creatori de cultură. Epocile, de derută provocată de aplecarea pasionată asupra imediatului, se caracterizează prin dezagregare stilistică şi prin anarhie spirituală (partea doua a secolului al XIX-lea). în această jumătate de secol s-a dat largă urmare chemărilor de sirenă ale imediatului. Dacă realizarea postulatului ar fi fost posibilă, orientarea ar fi dus la o deosebit de gravă mutilare a posibilităților spirituale. Orientarea nu s-a putut schița în realitate decît ca o „tendință", şi totuşi rezultatele au fost destul de dezastruoase. Exemple de orientare spre imediat se pot cita destule. Ceea ce s-a numit de pildă „impresionism" în artă, „empirism pur" în filosofie şi ştiință, sau psihologismul bergsonian, reprezintă asemenea încercări. Ştim că pictorul Monet s-a străduit, în numele imediatului ca postulat suprem, pentru o pictură a nuanțelor imperceptibile, a vaporosului, a luminii; el a dezmaterializat universul în avantajul valorilor imediate ale impresiei, ce se înfiripă proaspătă, şi de

nimic alterată, pe retina ochiului. Se pune însă întrebarea, dacă impresionismul a izbutit cu adevărat să capteze imediatul. După părerea noastră încercarea rămîne problematică. Imediatul nu poate fi în nici un fel cojit de toate acele sporuri nonimediate, pe cari i le adăogăm, fără să ştim şi fără să vrem. Imediatul e ca ceapa cu nenumărate coji a lui Peer Gynt. Imediatul nu e susceptibil de a fi redat ca extract pur. Şcoala impresionistă s-a căznit, cu toată rîvna imaginabilă, să purifice imediatul de orice adaos asa-zis „fals", „neautentic". Impresionismul s-a oprit la senzația nervului, la moment, la luminozitate şi vaporozitate; el a desfiinţat volumul precis, masa, greutatea, materia, timpul, însemnează însă această desfiinţare si desubstanțializare o captare efectivă a „imediatului"? Monet nu a uniformizat şi nu a simplificat oare prea mult imediatul, reducîndu-l la luminozitate si vaporozitate, nu a intercalat el prin această simplificare un paravan, care de fapt îl izola de imediat? Să amintim de pildă că şcoala futuristă, dintr-o înrudită sete de a cuceri imediatul, s-a oprit la impresia „subiectivă", în care frînturile realității se amestecă haotic şi dinamic. Ce e aşadar imediatul? Vaporozitatea încă orînduită în spațiu a lui Monet, sau dinamismul haotic al unora dintre futurişti? Întrebarea rămîne fără răspuns, şi cu aceasta impasul se demască singur. Artistul, care vrea să reducă actul creator la reproducerea imediatului, va ajunge la un moment dat să înțeleagă, că încercarea sa e inutilă şi că el s-a afirmat tot timpul de fapt ca un creator „fără de voie". Exemplele citate, spre a ilustra fixarea asupra imediatului, nu figurează numai ca nişte simple curiozități în istoria artelor.

Nu, aceeaşi tendință se manifestă şi în alte domenii. Filosofia de ex. s-a angajat şi ea, paralel cu arta, în marea vînătoare asupra imediatului. Gînditorul si fizicianul Mach a descompus universul în senzații coordonate şi a repudiat construcțiile atomismului, concepția energetică şi chiar ideea de substanţă, ca o mitologie „nedemnă" pentru un om de ştiință. La fel Bergson a încercat să facă procesul întregei filosofii în numele „datelor imediate". Bilanțul definitiv al tuturor acestor încercări a fost o decepție. S-a constatat anume că aşa-zisul „imediat" e totdeauna o nălucă în straie, ce nu-i aparţin, dar fără de care năluca rămîne invizibilă. Gogorița imediatului (unii îi mai spun pretenţios, şi găunos, şi antenticul) a intervenit astfel, ca un postulat steril, în felurite chipuri, pentru a abate pe om de la destinul său creator. Destinul creator, în toată amploarea si complexitatea aspectelor sale, se manifestă însă autentic numai cînd are la bază impulsurile subterane ale unei matrici stilistice. Cît de neputincioase au rămas intervențiile imediatului în istoria spiritului ne-o dovedeşte luminos împrejurarea că toți cei ce au voit să prindă imediatul n-au făcut decît să se abată de la el. Ca extract pur „imediatul" a fost, este şi va fi o utopie. Nu e mai puțin adevărat că printr-o fixare asupra imediatului ca postulat, omul îşi retează, sau cel puțin încearcă să-şi reteze orizontul specific uman. Sunt posibile mai multe feluri de dezrădăcinări, Giteodată dezrădăcinarea păcătuieşte împotriva patriei şi a sîngelui. Cîteodată împotriva trecutului, a tradiției si a peisajului. Cea mai gravă dezrădăcinare este însă aceea, care te smulge din orizontul misterului şi te azvîrle în orizontul imediatului. Imediatul e predestinat unei singure slujbe: el nu poate fi decît un mare izvor de material, utilizabil în tansfigurările creatoare. Ațe opri definitiv în fața imediatului ca scop, înseamnează a îmbrînci destinul uman într-un impas, vremelnic ce-i drept, dar impas.

3. Creația fără obiect. De o altă mutilare a actului creator se fac vinovați aceia, care, în dorința de a revela transcendentul (misterul), înțeleg să facă totală abstracție de imediat, şi să refuze oficiile metaforice ale acestuia. Acest impas ni s-a recomandat sub titlul solemn al „creației fără obiect". Mai acum vreo douăzeci şi cinci de ani pictorul rus Vasile Kandinsky formula programul unui nou gen de pictură. Noul născut era „pictura absolută" sau „pictura fără obiect". Teoria picturii absolute era incontestabil interesantă, mai interesantă în orice caz decît realizările artistice ilustrative. Teoria a avut si darul de a stîrni numeroase dezbateri, care țin totuşi mai mult de regiunile filosofiei decît de ale artei. Trebuie totuşi să i se recunoască lui Kandinsky eroismul traiectoriei străbătute. El a rămas credincios pînă la urmă artei fără obiect. Influența sa a fost remarcabilă, avem însă impresia că flăcările dezlănţuite ale picturii fără obiect au atins mai mult arta decorativă, decît pictura însăşi. Ce vrea în fond Kandinsky? El cere să exprimi de exemplu sentimentul „dimineţii" fără a picta şi cocoşul care cîntă. Numai prin colori şi forme primare, cum ai crea o simfonie! E posibilă o revelare a misterului, ocolind total obiectele imediate? Precum am văzut, în studiul de față, creația este încercarea de a revela un mister; ea nu e deci niciodată fără obiect; obiectul ei e misterul. Mijloacele de revelare: materialul lumii imediate şi stilizarea, pe temeiul unor categorii abisale! Că revelarea unui mister nu trebuie încercată neapărat cu ajutorul obiectelor complexe ale realității sensibile, ca atare, ni se pare de la sine înțeles. Dar, în ultima

analiză, de substanța şi de metaforicul lumii sensibile nu te poți lipsi, oricîtă isterică oroare ai avea de obiecte! Din lumea obiectelor nu ne este dat să evadăm; misterul e revelabil numai metaforic, adică prin elemente indirecte, pe care ni le pun la dispoziție tocmai obiectele lumii sensibile. Curios e de altfel că teoria despre „creația fără obiect" e contrazisă chiar de pictura lui Kandinsky. Un artist face artă, nolens volens, spre a revela misterul cosmic. Metafora kandiskiană ocoleşte, ce e drept, obiectele mai complexe ale lumii umane şi cele de toate zilele, dar în schimb metafora kandinskiană se constituie din elemante mai rare, care amintesc obiectele periferiale ale experienței umane. Kandinsky a trecut prin felurite faze. Uneori el alcătuieşte compoziții de colori şi forme, care amintesc explozii stelare sau cine ştie ce divin joc de artificii, altădată el face uz de forme şi colori furate faunei şi florei primare ale fundurilor de mare, ființelor uni celulare sau meduzelor de transparență irizantă, alte dați pictorul se refugiază între forme geometrice elem3ntare, care par o ilustrație la o secretă, orfică viziune pitagoreică. In ultima fază Kandinsky (ca şi Picasso, probabil amîndoi sub influența lui Arp) se opreşte de preferință lîngă formele embrionare ale vieții, inspirîndu-se parcă din tratate de anatomie şi embriologie. In realitate Kandinsky nu creează fără obiect. Acest „fără obiect" e numai un postulat, şi confuz şi iluzoriu, al teoreticianului. Kandinsky încearcă să reveleze misterul cosmic prin metafore împrumutate din lumea sensibilă; el operează de predilecție cu formele primare şi elementare ale vieții şi ale geometriei. Dar dacă atît creația sa are un obiect, cît şi mijloacele de revelare ale sale sunt de natură „obiectivă" (de la periferia experienței), de ce acel postu* lat derutant impus artei prin lozinca „fără obiect"? Şi dacă aşa-zisa „pictură fără obiect" frecventeză formele primare, de ce repudierea formelor şi a obiectelor mai complexe?

4. Creația ca simpla visare. Superrealiştii propun, în manifestul şi prin practica lor artistică, un mod special de a crea visarea. Superrealismul, analizînd actul creator, ignoră voit tot complexul de aspecte ale acestuia si încearcă să-l reducă la aspectul pur „creator". Nu mai e vorba nici de intenții revelatorii, nici de transcendență, nici de imediat, nici de stil. Actul creator „pur" ar fi identic cu procesul visării, sau cu acel proces al mărturisirilor, cunoscut din şedințele psihanalitice. Superrealistul se ține departe de orice autocontrol, şi în această stare de visare, el dă drumul gîlgîitului psihic. Superrealismul confundă „actul creator" cu „visul", într-un alt capitol al acestui studiu am arătat că între „vis" şi „act creator" este o diferență profundă de substrat şi de structură, în actul creator intervin în chip constitutiv: intenția revelatorie şi categoriile abisale, cu care „visul", ca atare, n-are nici un contact, în modelarea unui vis pot să intervină tot felul de factori, este însă sigur că în acest proces nu intervine niciodată o aşa-zisă „matrice stilistică". Programul superrealist şi teoria actului creator ca „visare" se întemeiază deci pe una din cele mai grave confuzii, ce se pot face.

5. Manierismul. Anihilantă pentru destinul creator ni se pare şi fixarea, cu intenții de statornicire eternă, asupra unui „stil".

Cînd un anume „stil" este privit ca un pervaz definitiv de manitestare, omul creator apucă pe o cale înfundată şi cade în manierism sau în pseudocreatie. Orice stil, fiind deopotrivă expresia unei revelări, ca si expresia unei rezistențe active pe care ne-o opune misterul, nu poate fi de fapt decît un moment relativ în destinul creator al omului. A te fixa definitiv asupra unui anume stil, însemnează a-l substitui de fapt revelației absolute, în manierism, pe cît de rafinat, pe atît de steril, a alunecat fără a se mai reculege, la un moment dat, vechiul egiptean sau spiritul bizantin. Unei „matrice stilistice" i se poate acorda, sub unghiul destinului creator, un drept de existență atîta timp, cît ea posedă încă posibilități imanente de realizat. Din momentul fericit, în care o matrice şi-a dat roadele în mîinile culegătorilor, ea e de fapt condamnată a face loc alteia sau cel puțin a se remania.

Orice fixare de țăruşul istoric al unui stil contrazice destinul creator al omului. Natural că matricea stilistică a unui popor are nevoie de sute şi mii de ani pentru a-şi împlini făgăduințele şi a se realiza în plăsmuiri revelatorii. Matricea stilistică e un potențial inconştient şi are o situație privilegiată. Poporul e legat de ea, se defineşte prin ea, se afirmă prin ea. De aceea nici un popor nu poate avea vreun interes de a-şi stinge singur matricea stilistică sau de a se lepăda de ea, cît timp aceasta se găseşte încă în stare binecuvîntată. O matrice stilistică, alcătuită din categorii abisale, nu poate fi niciodată fertil înlocuită cu un program conştient, elaborat sau împrumutat de-a gata. Un program conştient, oricare ar fi el, e totdeauna inferior unei matrici inconştiente. Un program conştient poate fi rodnic în industrie, dar nu în cultură, iar un program împrumutat de-a gata nu poate să ducă în cultură decît la imitație. A adopta un

program conştient de cultură, să zicem vest-europeană, ar însemna pentru noi o crimă împotriva matricei noastre inconştiente, ar fi un act naiv, lipsit de răspundere, şi ar avea aceleaşi şanse ca speranța unei femei de a deveni fertilă printr-o operație de autosterilizare. Natural că matricea stilistică a unui popor, fiind constituită dintr-un complex de categorii abisale, e si ea supusă unei remanieri sau contaminării cu alte matrici1.

Destinul creator al omului posedă aşadar un profil deosebit de complex; în urzeala lui se împletesc ca elemente constitui-tive, dozate după poruncile unor finalități metafizice: puterea creatoare, imediatul, misterul, categoriile abisale. Orice fixare, asupra unuia sau cîtorva din aceste aspecte, echivalează cu o trădare a destinului creator şi duce într-un fel la un impas. Impasurile destinului creator rezultă totdeauna dintr-un anume purism rău înțeles, căruia poeții, gînditorii, vizionarii şi profeții fără mesaj îi cad jertfă din pofta de a simplifica situația umană, şi de a suprima prin raționalizare anume tendințe antinomice, resimțite ca o stînjenire în aspirația creatoare. Aceşti prea lucizi cavaleri, despoiați de mesaj, se pierd cu firea tocmai în fața aspec telor, care fac farmecul înălțător şi amar al existenței umane.

1. Cu aceasta n-am lenumerat toate impasurile posibile. Despre impasul, ce rezultă din tabuizarea obiectului şi din evaziunea în metaforism, am scris la capitolul despre metaforă. Impasul acesta se caracterizează prin anularea metodică a imediatului, dar totodată şi prin restrîngerea interesului „creator" la circumscrierea metaforică, artificial-misterioasă, a imediatului. Actului creator i s-a tăiat saltul, în „revelație".

SINGURALITATEA OMULUI

Filosofia naturalistă a veacurilor din urmă a făcut aproape tot ce i-a stat în putere, spre a degrada poziția omului în univers, spre a-i clătina privilegiile şi a-i seculariza destinul. Insistențele, puse în această preocupare de cosmică nivelare şi democratizare a ierarhiilor, ne dau impresia că filosofia a resimțit chiar o deosebită satisfacție, de cîte ori a găsit vreo nouă pricină sau vreun nou prilej de trivializare a „omenescului". Filosofia naturalistă a căutat, în orice caz, în fel şi chip, să demonstreze că destinul uman nu se desfăşoară de loc sub auspicii excepționale, în asemănare cu destinul celorlalte făpturi. Ardoarea si ironia acestei filosofii nu au cruțat nici un atribut, ce părea destinat să singularizeze pe om. Făcîndu-se abstracție de teologie, care în permanentă defensivă apologetică şi sub presiunea unor generale suspiciuni de a îi oricum prea interesată în această chestiune, a apărat cu simpatic optimism, dar din punctul ei de vedere poziția centrală a omului în lume, de abia s-au mai înregistrat în ultimele decenii vreo cîteva încercări firave de f ilosofie spiritualistă preocupate să asigure omului un locşor deosebit față de al celorlalte ființe terestre. Ne însorim printre acei puțini gîn-ditori, care cred în destinul si în poziția excepțională a omului. Ceea ce nu înseamnează însă că vedem acest destin şi această poziție la fel cu gînditorii, la care facem aluzie, si a căror tovărăşie ne încîntă. Ne place să credem că am scos şi pînă aci în relief unele aspecte, susceptibile de a fi interpretate ca tot atîtea argumente peremptorii în favoarea singularității omului. Gîndirea noastră se desfăşoară sub suveranitatea unui anume ritm, şi nu a sunat încă momentul rodnic, spre a putea lua în dezbatere această problemă sub toate fețele. Dar nu putem nici să sufocăm anume concluzii, care în ordinea de idei atinsă, se desprind aproape de sine din expunerile noastre de pînă aci. Numeşte „existența în mister şi pentru revelare", modul, ale cărui adîncime şi amploare le-am pus în conul de lumină al evidenței, tocmai felul specific uman de a exista, spre deosebire de felul tuturor celorlalte ființe terestre? Nu e destinul creator, cu sacrele sale rădăcini abisale, acea lansare măreață şi de intenții revelatorii în „Non-imediat", şi pe urmă acele stăvili transcendente, ce i se opun, ceva specific uman, spre deosebire de particularitățile tuturor celorlalte ființe?

Filosofia naturalistă, mai ales aceea înrolată sub steagurile evoluționismului, şi-a luat angajamentul să producă toate dovezile şi să mobilizeze toate mărturiile, ce puteau fi invocate în dezavantajul orgoliului uman, şi s-a crezut triumfătoare cînd a izbutit să înmoaie chiar rezistențele apologetice ale teologiei. Teza evoluționistă, devenită loc comun, e prea ştiută: omul este o simplă „etapă" în linia evolutivă a vieții, şi ca atare despoiată de orice drept de a se socoti deținătorul unei situații excepționale într-o pretinsă ierarhie, zisă naturală. Omului i se acordă, din grația ştiinței, doar epitetul unei relative superiorități de natură graduală, dar nu calitativă, în univers. Sub rezerva surprizelor, ce le ascunde

viitorul, omul ar fi, pînă la clipa de față, ființa cea mai complex evoluată pe pămînt. Că omul ar fi într-un fel sau altul încoronarea de nedepăşit a evoluției, e un gînd straniu, pe care mentalitatea naturalistă, căreia excepționalul îi repungă ca şi miraculosul, nu-l poate în nici un chip asimila, în adevăr materia, biologicul, natura nu ne îmbie nici o posibilitate de a interpreta anume fenomene ca simptome ale unui definitivat, în perspectiva logicei naturaliste, evoluția apare fără capăt. Din partea evoluționiştilor nu putem obține nici o fărîmă de mîngîiere, că ni s-ar fi hărăzit, o soartă profund şi calitativ deosebită de a altor specii, adică altă stea decît aceea care tremură peste orice simplă „etapă". Nietzsche n-a făcut decît să proiecteze pe linia imaginației o posibilitate, suficient alimentată de teoreticienii evoluționismului, cînd afirma că omul nu e decît o punte între „maimuță" şi „supraom", în concepția nietzscheană despre supraom izbucneşte însă tocmai falsa mitologie conținută latent în teoria evoluționistă, aşa cum o profesa veacul al XIX-lea. Dar despre aceasta mai la vale. Să amintim şi peripeția berg-soniană a evoluționismului. Pe temeiurile unui evoluționism de nuanțe, Bergson a dezvoltat concepția că omul reprezintă pînă în momentul de față, desigur un punct culminant, dar numai al curentului vital, care a optat pentru avantajele inteligenței; după aceeaşi concepție ar exista însă în regnul animal al naturii şi un al doilea curent, nu mai puțin important, pe ramificațiile căruia înfloresc mai vîrtos virtuțile uimitoare ale instinctului (insectele). Evoluția vitală ar tinde, ramificîndu-se, spre mai multe culminații. Privită mai de aproape, filosofia aceasta jefuieşte pe om chiar şi de ultimul prestigiu, ce-i rămăsese: acela de a fi pe piscul unic al evoluției, cel puțin pînă în clipa de față. Bergson pretinde că această culminație umană nu posedă semnificația unei superiorități integrale, ci e foarte unilaterală; prestigiul superiorității umane apare astfel aprig subminat prin concurența, de la egal la egal, ce o fac omului speciile, care excelează prin darurile instinctului, în pofida finețelor şi a diferențierilor ce le operează, Bergson sufere într-o privință de cecitatea cu care l-a însemnat filosofia naturalistă a timpului său. Pînă la un punct diferențierile sale s-ar putea să fie valabile, dar ele nu depăşesc domeniul biologic. In perspectiva naturalismului Bergson nu putea, în adevăr, să seziseze alte diferențe între om si animal, decît cele ce se cască între „inteligență" şi „instinct". Ori perspectivele naturaliste nu ni se par prea generoase față de cei ce se găsesc în căutarea unor atari deosebiri. Perspectivele naturaliste sunt prea brute, pentru a putea oferi mijloacele necesare şi punctele de reper cele mai sigure în vederea soluționării tranşante a problemei, ce ne preocupă. Categoriile naturaliste nu sunt îndeajuns de fine şi nici îndeajuns de cuprinzătoare pentru o asemenea întreprindere, în cadrul „naturii" omul este desigur un simplu animal înzestrat unilateral cu cea mai mare inteligență, dar această propoziție ni se pare pentru fondul chestiunii tot atît de irelevantă, ca şi cum ai spune că în cadrul naturii şi în perspectivele ei o „statuie" e un simplu bloc de piatră cizelată. Comparația reliefează suficient păcatul, de care se face vinovată biologia, cînd atacă problema omenescului, acceptind să privească lucrurile într-o perspectivă prea puțin indicată şi iremediabil îngustă. Sub unghi biologic-naturalist problema diferențelor dintre om si animal nu-şi poate găsi soluția amplă, ce o comportă. Şi e de mirat că tocmai un Bergson nu a ştiut să-şi taie, în ceață, şi alte perspective, atunci cind situația teoretică a veacului l-a invitat să se îndrume spre taina omului. Să vedem ce perspective despică în această privință filosofia expusă în ciclul nostru de lucrări. Cert, animalul ca individ, în care pîlpîie o conştiință, există într-un fel vizibil legat de „imediat". Conştiința animalică nu părăseşte făgaşurile şi contururile concretului. Tot ce, în comportarea animalică, pare orientare dincolo de imediat, se datoreşte întocmirilor finaliste ale vieții, ca atare, si se integrează într-un soi de creație anonimă, ce pulsează în „specie". Avem pe urmă latitudinea de a presupune, fără riscul de a ne înşela prea tare, că lumea, în care există animalul-individ, înțeles ca un centru de conştiință, e organizată, ca şi lumea omului, potrivit unor cadre funcționale (potrivit unui anume a priori), care variază poate de la specie la specie. Sub acest unghi inteligența umană nu prezintă probabil decît însuşiri de mai accentuată complexitate; va să zică o deosebire graduală. Animalul e însă cu desăvîrşire străin de „existența în mister şi pentru revelare", şi de dimensiunile şi complicațiile vieții, ce rezultă din acest mod de existență. Existența întru mister şi revelare este un mod eminamente uman. Specific uman va fi prin urmare şi tot alaiul imens de consecințe, ce se desprind din acest mod, adică destinul creator al omului, impulsurile, aparatura şi îngrădirile acestuia. Dacă animalul produce uneori, fie unelte, fie lăca-şuri, fie organizații, actele sale nu izvorăsc din existența conştientă întru mister şi revelare. Aceste acte nu sunt „creatoare" ; ele se degajează stereotip din grija de securitate a animalului, şi mai ales a speciei, în lumea sa. Existența întru imediat şi pentru securitate este desigur un mod, pe care nu-l depăşeşte

conştiinţa nici unui singur animal. Nici a animalelor inferioare, nici a celor mult lăudate pentru superioritatea, fie a inteligenţei, fie a instinctelor lor. Cît de cu totul altfel e omul! Omul e capturat de un destin creator, într-un sens cu adevărat minunat; omul e în stare pentru acest destin să renunţe cîteodată chiar pînă la autonimicire la avantajele echilibrului şi la bucuriile securităţii. Ceea ce se întîmplă să producă animalul, ca de exemplu lăcaşuri, organizaţii, poate să fie judecat în înţeles exclusiv sub unghiul necesităţilor vitale. Aceste produse corectează sau compensează neajunsurile mediului, şi asigură animalului existenţa în acest mediu, care în atîtea privinţe răspunde insuficient exigenţelor; aceste produse n-au nici caracter metaforic-revelatoriu, nici aspecte stilistice; ele nu sunt „creaţii" cu adevărat; ele nu constituiesc niciodată o lume aparte şi nu cer să fie judecate după norme imanente lor, cum e cazul creaţiilor de cultură ale omului, fără deosebire. Creaţiile de cultură sunt şi pot fi judecate după norme imanente, după norme ale căror temeiuri sunt întreţesute, într-un fel, chiar în destinul creator al omului, şi în angrenajul acestuia. Rostind această propoziţie, ne referim la categoriile abisale ale omului, adică la acele categorii profunde ale inconştientului, care alcătuiesc „matricea stilistică". Dacă se poate imagina că animalul se găseşte în posesia unei cunoaşteri imediate, ne este desigur îngăduit să-i atribuim şi anume funcţii de organizare a lumii sale, adică un soi de „categorii intelectuale". După toate semnele şi experienţele nu putem însă atribui animalului categorii abisale. Structura psihică a animalului, cognitiv şi plăsmuitor, nu e alcătuită din îndoite garnituri categoriale, etajate, ci în cazul cel mai bun dintr-un singur rînd şi anume din categorii ale cunoaşterii concrete. Animalul produce neapărat, şi el, unelte şi forme, dar aceste forme n-au la baza lor generatoare o matrice de categorii abisale, ci necesităţi vitale şi sunt construite sub porunca repetiţiei, stereotip, prin instinct; ele sunt permanent aceleaşi. Animalul nu produce pentru a revela un mister, ci pur şi simplu pentru a-şi asigura existenţa sa şi a speciei. Se poate aşadar afirma că animalul, ca specie, poate fi într-o măsură autor de „civilizaţie". Cercetătorii traiului complicat al furnicilor şi al albinelor ne pun desigur în uimire cu amănuntele surprinzătoare scoase la iveală. Totuşi această civilizaţie animală se deosebeşte în multe privinţe de civilizaţia umană. Organizaţia de stat a furnicilor sau a albinelor este miraculoasă, dar cînd o examinăm mai de aproape remarcăm că ele implică temeiuri mai puţin complexe, decît organizaţiile umane analoage. Organizaţia de stat la furnici şi la albine este doar expresia existenţei prudente întru imediat, o emanaţie a necesităţilor vitale şi a grijei de securitate pentru colectivitate, în ordinea umană, organizaţia de stat şi structurile ei depăşesc întrucîtva această finalitate, şi se resimt, cel puţin indirect, de destinul creator, dincolo de simplele necesităţi de conservare ale omului, dincolo de criteriile securităţii. Statul uman, ca şi toate produsele de civilizaţie, poartă în chip secund pecetea unor categorii abisale, un stigmat stilistic. De aceea forma organizaţiei de stat a omului e aşa de variată, şi aşa de schimbăcioasă în cursul istoriei: ea e, prin reflex, dictată de „matricea stilistică" a grupului uman, căruia îi aparţine. Civilizaţia animală este spre deosebire de cea umană „astilistică", şi „atemporală", adică nonistorică, adică noncreatoare. Omul, spre deosebire de animal, nu există numai întru imediat şi pentru securitate, ci şi în alt orizont: întru mister şi revelare. Omul, şi numai el, are în consecinţă un destin creator, care-i modifică şi-i dezaxează chiar şi legile biologice. Semnificaţia şi implicaţiile acestui destin, pe plan ontologic, psihologic şi metafizic, le-am expus în alte capitole, ceea ce ne-ar dispensa de o revenire. Totuşi repetăm: omul, pentru a deveni „om", a îndurat în afară de mutaţiunea structurilor biologice şi o mutaţiune ontologică, în el se declară, printr-o izbucnire biologic inexplicabilă, un nou mod de a exista, unic în univers: existenţa în orizontul misterului şi pentru revelare. Acest mod diferenţiază pe om radical de tot restul lumii animale. Sub unghi metafizic ar fi de adăogat: omul „creează" spre a revela un mister; actul său creator depăşeşte imediatul, e însă limitat pria „frînele transcendente". Iată aspecte metafizice, ce nu pot fi în nici un caz atribuite animalului, care produce cel mult pentru a corecta sau a compensa neajunsurile mediului, în măsura cerută de nevoile conservării sale.

Animalul e deplin caracterizat prin următoarele:

1. El există exclusiv întru imediat şi pentru securitate.
2. El cunoaşte în felul său lumea sa concretă.
3. Animalului i se pot atribui anume categorii cognitive în sens funcţional.
4. Animalul poate fi producător de civilizaţie, dar astilistică, stereotipă, atemporală.

Spre deosebire de animal, omul se caracterizează prin următoarele:

1. Omul nu există exclusiv întru imediat şi securitate, ci şi în orizontul misterului si pentru revelare.

2. Omul e înzestrat cu un destin creator de cultură (metaforică şi stilistică).

3. Omul e înzestrat nu numai cu categorii cognitive ca animalul, ci şi cu categorii abisale.

4. Omul are posibilitatea nu numai de a „produce", ci şi de a „crea" o civilizaţie, de aspect stilistic si istoric variabilă.

Să admitem că speciile fiinţelor terestre s-au ivit în adevăr pe rînd, pe cale evolutivă, şi îndeobşte prin mutaţiuni biologice. Făcînd o concesie felului mitic de a exprima faptele, rezultatele la care am ajuns sunt susceptibile de a fi formulate şi astfel: animalul si omul sunt, ca „specii", obiecte ale unor acte creatoare (mutaţiunile biologice), dar omul singur este şi subiect creator (datorită unei mutaţiuni ontologice). O dată cu omul a apărut deci în cadrul naturii ceva radical nou. O dată cu omul s-a ivit în cosmos „subiectul creator", în accepţia deplină a termenului. Ori aceasta ar putea să însemneze că omul încetează de a fi obiect sau material în vederea unei noi creaţii biologice, împrejurarea că omul a devenit om, adică subiect creator, datorită unei hotă-rîtoare mutaţiuni ontologice, ar putea desigur să aibă tocmai semnificaţia că în om s-a finalizat evoluţia, care procedează prin mutaţiuni biologice, şi că dincolo de el nu mai e posibilă o nouă specie biologică, superioară lui. Acestei propoziţii i s-ar putea da şi o formă întrebătoare, prin ceea ce s-ar deschide cel puţin o problemă, care merită nu numai să fie pusă, dar care cheamă şi toate eforturile gîndirii. Oricum, concepţia biologică a lui Nietz-sche despre supraom, ca o posibilitate evolutivă viitoare, a fost prea grăbit clădită, fără a se ţine seama de singularitatea calitativă a omului si de poziţia sa excepţională în natură. Dacă omul ar fi simplu obiect, punte, sau material, în vederea unei noi creaţii biologice (supraomul), nu pricepem de ce omul se manifestă în cel mai plin înţeles al cuvîntului, şi cu toată vigoarea imaginabilă, ca un subiect cu destin creator, luînd asupra sa tragice şi măreţe riscuri şi renunţînd chiar la echilibrul şi securitatea firească. Faptul că omul este un asemenea subiect ni se pare mai curînd un argument că în om evoluţia biologică s-a finalizat. Nici un nou tip biologic superior nu poate să se desprindă din om. Omul e un capăt: în el potentele mutaţiunilor biologice s-au stins, fiindcă s-au realizat în întregime, şi fiindcă în el s-a declarat pe deasupra şi o decisivă mutaţiune ontologică, faţă de care toate speciile celelalte au rămas pe dinafară. Acestei concepţii despre om avem latitudinea de a-i da şi o formulare, să zicem, vecină cu mitul. Marele Anonim nu ar fi îngăduit omului să-şi irosească atît de darnic puterile într-un destin creator şi pe drumuri atît de primejdioase, dacă el, Marele Anonim, ar intenţiona să utilizeze pe om numai ca temei, ca treaptă, ca etapă, pentru o nouă creatură biologică superioară. O asemenea risipă de energie şi o asemenea abatere de la planul suprem ar fi intolerabile şi de neconceput.

Cu aceasta am intrat însă iarăşi în zone liminare şi chiar în ceţoase regiuni de dincolo, adică în ţinuturile de mare densitate ale misterului, unde gîndul nu se mai poate mişca decît îmbră-cîndu-se în tăceri rituale. Pasul se curmă de la sine. Dar dacă ne oprim, nu e din condescendenţă faţă de avertismentele neîncrezătoare ale ştiinţei, cît dintr-un simtămînt de sfială, pe care ni-l comunică însuşi peisajul transcendent, între contururile căruia, nevăzute sau prezente, am înaintat ca în divine falduri. Satisfacţia cea mai înaltă, ce o dau explorările filosofice, este tocmai aceea prilejuită de clipele clarobscure ale unui tărîm de dincolo. Se povesteşte că poetul, care pe vremuri descrisese iadul şi alte tărîmuri mărginaşe, umblînd pe străzile cetăţii sale, era arătat cu degetul din partea trecătorilor: „Iată omul care a fost în iad". Desigur că poetul nu dăduse pe acolo decît în imaginaţie. Dar niciodată el nu şi-a luat osteneala să producă dovezile unui alibi, spre a dezminţi degetele arătătoare ale străzii. Tîlcul acestei reticenţe este poate tocmai acela că într-un anume fel, numai lui însuşi ştiut şi de necomunicat, poetul umblase totuşi prin tărîmurile oprite.